

سَتَبْقى صورتُكَ البَهيّة

مفتتح

عزيزي القارئ

ما كُنتُ أودُّ، أو أتوقَّع، أو أنتظر، أن أقفَ هذا الموقف، مكان أخي وصديقي العزيز جمال ناجي، لأكتب افتتاحيّة لهذا العدد، أرثيه فيها، وأعبِّر عن فجيعتنا، وعميق حزننا -نحن هيئة تحرير أفكار- بهذا المصاب الجلل، لفقد رئيس تحرير مجلَّتنا، الذي كان دائمًا محور اجتماعاتنا، يشيع فينا روح الأمل والتَّفاؤل، وينشر بيننا المحبَّة والودّ، بتواضعه، وضحكاته العذبة، وتعليقاته المحبَّبة.. فهل يمكن أن يكون الموت قاسيًا إلى هذا الحدّ، لا يرحم شبابه، ولا يقيم اعتبارًا لأدبه ومشاريعه الثقافيّة، ولا يأبه بأسرته وذويه ومحبّيه وأصدقائه؟

لقد حضر جمال بيننا كالنَّسيم الربيعيّ العطر، بدماثته

ورقَّته، وغادرنا كسحابة صيف عابرة، تاركنا نهْب الحزن والألم والفجيعة والذُّهول، لا ندري ما نفعل، وكيف نتقبَّل الأمر؟ لقد كنّا على موعد معكَ يا جمال بعد يومين، في الاجتماع الدَّوريّ لـِ"أفكار"، فإذا بكَ تؤثر علينا الفراق، والرَّحيل إلى عالم آخر، فهل يا ترى مللتَ رفقتنا، أم ضجرتَ من نقاشنا ومناكفاتنا؟ أم أنّكَ أردتَ بموتكَ المفاجئ والسَّريع كضربة السَّيف، أن تعلن رفضكَ لهذا العالم القاسي، وانسحابكَ من دنيا يشيع فيها الظُّلم والصِّراع والقسوة والدَّسائس، إلى دنيا سلام وهدوء ووداعة؟ هل آثرتَ الانسحاب كي لا تبصر عيناكَ احتفال "إسرائيل" و"أميركا" بنقل السفارة الأميركيّة إلى القدس، إيذانًا بتهويدها النِّهائيّ، ومجازر الأطفال الفلسطينيّين الّتي يسكت عليها العالم الحُرّ المتمدِّن، وتصفية القضيّة الفلسطينيّة التي أرّقتكَ وأرّقتنا؟ هل اشتقتَ لأخيك المناضل جمعة، الذي سبقكَ في ماراثون الموت القاسي، منذ شهرين؟

أخي جمال، ما كنتُ أتخيّل حتى في الأحلام، أن تأتي هذه اللحظة التي أرثيكَ بها، وأحلّ محلّك في رئاسة تحرير "أفكار"، لكنّها مشيئة الله، ولا رادّ لمشيئته، وأعاهدكَ أن أحافظ على نهجِكَ، وألتزم برؤيتكَ وفلسفتكَ التي توافَقْنا عليها في اجتماعاتنا الأولى.

أيها الصديق الوفيّ، والروائيّ العظيم، والكاتب الطليعيّ، والأديب الحُرّ، والمفكّر التقدُّميّ، لماذا رحلتَ عنّا قبل الأوان، ودون أن تودِّعنا؟

هل آثرتَ أن تموت واقفًا كالأشجار، بعد أن أكملتَ روايتكَ الأخيرة، وألّا تكون عبئًا على أحد؟ هل أردتَ أن تغادر هذه الحياة بهدوء، كما دخلتَها؟ فهل نغبطكَ على هذا الموت الهادئ؟ وهل يكون ذلك عزاءً لنا؟

بفقدكَ يا جمال خسرنا قلمًا تقدميًّا، ومفكّرًا تنويريًّا، وروائيًّا متميِّزًا ترك بصمات واضحة على مسيرة الرِّواية العربيّة، وقبل ذلك خسرنا إنسانًا شفافًا جميلًا رائعًا وفيًّا، قلَّ نظيره في أوساط الأدباء والمثقفين، وثِق أنَّ كل ما نقوله عنكَ لا يمكن أن يفيكَ حقَّك، فنم قرير العين في عالم يمكن أن يكون أقلّ ظلمًا وعدوانيّة وحقدًا وحسدًا من عالمنا، وثِق أنَّ صورتكَ البهيّة، وذكراكَ العطرة، وروحكَ العذبة، ستظلّ ملازمة لنا في كلِّ مكان وزمان، فليرحمكَ الله، ويجعل الجنَّة مثواك.

أمرٌ آخر أودّ أن أنوِّه إليه في هذه الكلمة، وهو أنَّ هذا العدد من "أفكار" سيكون الأوَّل في خلوِّه من الألوان، وبعدد أقلّ من الصَّفحات، وهذا النَّهج الذي سنسير عليه في الأعداد القادمة، تجاوبًا مع توجُّهات وزارة الثقافة لتقليص النَّفقات، تجنُّبًا لسيف التوقُّف أو الحجب، وكلّ ما نرجوه أن يوفِّقنا الله في المُحافظة على المستوى الجيِّد للمجلّة في قادم الأيّام ■

الدكتور سمير قطامي

رئيس التحرير

مدوَّنة السُّلوك المدنيّ

د. حنان هلسه/ الأردن

عِنْدَ الحديث عن "مدوَّنة السُّلوك المدنيّ" لا بدّ لنا من طرح التَّساؤلات التالية: ما مستويات السُّلوك الأخلاقيّ الذي يشكِّل المجتمع المدنيّ؟ وما علاقة هذا السُّلوك مع نظام السُّلطة الموجود في الدولة؟؟

إنَّ السُّلوكَ الإنسانيّ سلوكٌ متعلَّمٌ ومُكتَسَبٌ من البيئة الاجتماعيّة للفرد، وهو مرتبط بمراحل تطوُّر النموّ الأخلاقي له. ولكي نفهم معنى المرحلة في النموّ الأخلاقيّ يجب أن نضعها في إطار تتابع المراحل النمائيّة داخل شخصيّة الفرد، وأن نعلم أنَّ أيّ حكم أخلاقي يصدر عن المرء له أساس في مستواه المعرفيّ؛ أي أنَّ هنالك شبه توازن بين المرحلة التي يكون عليها الفرد في النموّ المعرفيّ والمرحلة التي يكون عليها في النموّ الأخلاقيّ. وبالتالي يعبَّر عنها في كيفيّة السُّلوك الصادر عن الفرد أثناء تفاعله داخل الأسرة والمجتمع.

قبل بدء الحديث عن مدوَّنة السُّلوك وجب تحديد الخارطة السُّلوكيّة والتي على أساسها يتمّ اكتساب السُّلوك وتعلُّمه داخل المجتمع، والتي تعتمد أوَّلًا على نظام السلطة في الدولة الذي يعكس نفسه داخل الأسرة والعلاقات الأسريّة، ثم العلاقات مع الآخر خارج الأسرة ومع البيئة المحيطة بالفرد.

مثال ذلك نظام السلطة شبه القبليّ -بين النظام الدستوريّ والعشائريّ- حيث تكون السلطة فيه أقرب إلى الدكتاتوريّة وتمتاز بالقمع وعدم السّماح للآخر بإبداء الرأي المُخالف وعسكرة السُّلوك.

وينعكس هذا على العلاقة بين أفراد الأسرة، بشكلٍ من القمع والضَّبط والرَّبط، أمّا الحُكم الأخلاقي والنموّ المعرفي فقد توقّفا في مستويات أوليّة، أي يلتزم الفرد بالنِّظام إذا كان هناك

عقابٌ صارمٌ، وينظر للآخر على أنه منافس له في المكان والزّمان، وأمّا احترام البيئة فهي في مفاهيمه الأخلاقيّة عبارة عن حيّز مؤقّت (كالخيمة) يحافظ على نظافته من الداخل، لكن ما يقع خارج هذا الحيّز فهو مُباح لا احترام له، ويعبث به كما يشاء.

وتكون السلطة في المفهوم المعرفي الأخلاقي عند الفرد منافسًا له، أو هي الآخر الذي يطمع به، وحلال سرقته أو حتى خداعه، من أجل مَصالحه الضيِّقة؛ بمعنى أنَّ مفهوم الدولة هي السلطة التي تقمع وتنهب وليست جزءًا من الشعب.

أمّا في حال السلطة الديمقراطيّة العلمانيّة والمجتمع المدنيّ، فيكون للفرد دورٌ فعّال، حيث يمثِّل هذا الشكل من السلطة كافة فئات الشعب، وكما هو معلوم أنّ الأحزاب والنقابات هي جزء مهم من المجتمع المدني، فتكون الصورة مختلفه في العلاقات داخل الأسرة والمجتمع، كما تكون المفاهيم الأخلاقيّة- المعرفيّة متطوِّرة، وبناء عليه تكون العلاقة مع البيئة والسلطة بشكل مغاير، فهي علاقة احترام كامل، وكلّ فرد يعرف ما له وما عليه، وتصبح السلطة "نحن وليس هُم".

تحليل مستويات السُّلوك الأخلاقيّ

إنَّ كلمَتَي "النموّ الأخلاقي" تعطيان انطباعًا بأنَّ الأخلاق سمة يمكن تنظيمها وقياسها بين الأشخاص مهما اختلفت أعمارهم وبيئاتهم.. وعندما نبحث في النموّ الأخلاقي نجد أنَّ هناك اتجاهات ثلاثة تختلف في ما بينها، وذلك طبقًا للتركيز الذي تعطيه أيّ منها للجانب الذي تختاره في دراستها للنموّ؛ فنجد السُّلوكيين يعطون ثقلهم للسلوك الأخلاقي وما يتبع ذلك من عمليّات التعلُّم؛ كأساليب التَّعزيز والتَّقليد، بينما يركِّز علماء التحليل النفسي على دراسة الجانب الانفعالي من الأخلاق، وما يندرج تحته من عمليات تنمية الضَّمير والشُّعور بالذَّنب، بينما يركِّز علماء النفس المعرفيّون والتطوريّون على الفكر الأخلاقي وإيجاد التوازن بين التركيبات المعرفيّة الداخليّة في إصدار الأحكام الأخلاقيّة، والاختلاف ليس في التَّحديد بقدر ما هو في حجم التأثير الذي يعطيه كلّ منها لجانب من الجوانب الثلاثة للنموّ الأخلاقيّ، وهي (السُّلوك، العقل، الإحساس).

ويُعدُّ "بياجيه" و"كولبرج" من أهم علماء النفس المعرفيّين الذين درسوا تطوُّر السُّلوك الأخلاقي من خلال التركيز على المعرفه والنموّ العقليّ- المعرفيّ في تحديد مستوى السُّلوك. وقد اتفق "كولبرج" و"بياجيه" على وجود ثلاث محطات رئيسة من النموّ أو التطوُّر الخُلقيّ (السُّلوكي)، وتمَّ تحديد الأنظمه الأخلاقيّة وطبيعتها وخصائصها كما يلي:

أوّلًا: الأخلاق الخارجيّة

في هذه المرحلة، بحسب "بياجيه" و"كولبرج"، فإنَّ خبرات الطفل الأولى عن القواعد الاجتماعيّة تنتقل إليه عَبْرَ أعضاء السلطة ذوي الاحترام

والنفوذ بالنسبة له؛ بمعنى أنَّ الأخلاقيّات محكومة بضوابط خارجيّة، حيث يلتزم الطفل بالنص الحرفي للقانون دون مناقشة لأنه لا يفهم أنَّ القواعد الاجتماعيّة هي الطريق التي من خلالها تتمّ عملية التعاون والتفاعل الاجتماعيّ. ويفترض الطفل أنَّ السلطات الفعّالة اتَّفقت في ما بينها في صياغة ووضع مجموعة من القواعد التي يجب أن تُطاع.

ونظرًا لأنَّ الأطفال يتمركزون حول ذواتهم، فإنهم لا يستطيعون التَّمييز بين منظورهم هُم ومنظور الآخرين، وخصوصًا ذوي السُّلطة وأصحاب القوّة والنفوذ الاجتماعيّ، ولذلك فإنَّ أيّ منظور يختلف عن منظور السلطة لن يكون محلّ اعتراف، لأنَّ ذلك هو الذي يعطي السلطة مكانتها الخاصّة.

الأخلاق هنا محكومة بضوابط خارجيّة كما أشرنا، حيث يتمّ تعرُّف الأهميَّة الأخلاقيّة لرموز السلطة بشكل مادي، فالأغنياء والعظماء والمشهورون لديهم -من وجهة نظر الأطفال- سلطة أخلاقيّة وقدرة على تحقيق العدالة أكبر من الفقراء والضعفاء والمغمورين، وبالتالي فإنَّ "الصحيح والخطأ" يتحدَّدان بواسطة أولئك الذين لديهم السلطة والنُّفوذ وليس نتيجة لتعاون أفراد متساوين بينهم اتِّفاق وتضامن.

وتسود هذه الأخلاق داخل المجتمعات غير المتطوِّرة سياسيًّا وفي الأنظمة الدكتاتوريّة، أو تلك التي عانى الشَّعب فيها من الأحكام العرفيّة؛ وهي شبيهة بالنظام السلطويّ المتحكِّم.

ثانيًا: الأخلاق المقيّدة

يتمُّ النَّظر إلى القواعد في هذه المرحلة بنسبيّة وواقعيّة أكثر، وتصبح وجهات النَّظر المنفصلة أو المستقلّة متَّسقة في منظور يركِّز على القِيَم المتعلِّقة بالعلاقة بين وجهات النَّظر المستقلّة والمعايير الأخلاقيّة المشتركة.

ولكي يكون الفرد جيِّدًا يجب أن يكون له دوافع تستحقّ الثَّناء، أو عواطف ونوايا حسنة داعمة لهذه العلاقة، وكلّ هذا يُعتبر أساسًا للمعايير الأخلاقيّة المشتركة.

والقواعد الأخلاقيّة شيء يُمنح لنا من الخارج، أو من فوقنا، وليس شيئًا يتشكَّل داخليًّا أو يتمّ اختياره بشكلٍ حُرّ في نوع من الاستقلال الأخلاقيّ. وهنا يظهر فهمٌ أكثر نضجًا لقاعدة التبادليّة النفعيّة، كما يوجد فكرة وتصوُّر عن وظيفة القوانين بالنِّسبة للمجتمع ككلّ والحاجة إلى النِّظام وأهميّة إنجاز كل فرد لواجباته والتزاماته.

والأخلاقيّات في هذه المرحلة تكون مبنيّة على روح التَّعاون، حيث يتعاون الأطفال معًا في الالتزام بقواعد الألعاب التي يلعبونها.

وتسود هذه الأخلاق المنفعيّة في المجتمعات الدكتاتوريّة، أو التي ما زالت تراوح بين الديمقراطيّة وتطبيق القوانين العسكريّة.

ثالثًا: الأخلاق المستقلّة أو الحُرَّة

في هذه المرحلة يمكن أن يتحدّى الفرد القانون ويسأل "هل هذا أخلاقيّ؟".

عادةً ما تكون لدى الفرد بعض القِيَم الشخصيّة

التي تحكم سلوكه قبل القانون؛ كالحريّة والعدل والسَّعي إلى تحقيق السعادة، ويرى الفرد أيضًا أنَّ من حقّ أي إنسان السَّعي لتغيير القوانين، ولكن مع الحفاظ على النظام وبشكل ديمقراطي. ويتبنّى الفرد في هذه المرحلة وجهة نظر أخلاقيّة، أو صيغة تعكس تصوُّر الذات لمفهوم العدالة بحيث تصبح العمليات نفسها بمثابة مبادئ تحكُم المواقف التي يتَّخذها الفرد تجاه الآخرين، وقد تعمل وجهة النَّظر هذه طبقًا لمبادئ عامة قد تشمل مبدأ العدالة (احترام الأشخاص)، مبدأ النفعيّة (أقصى فائدة لأكبر عدد)، واتّجاه الغاية والاهتمام العام.

وعند مواجهة الفرد لاختيارات أخلاقيّة، فإنه يحاول أن يتخيَّل نفسه والآخرين في مواقف افتراضيّة تجعله أكثر قدرة على إصدار الأحكام الصحيحة. وقد اعتبر "كولبرج" المفهوم الأساسي للنموّ الأخلاقي هو العدل وتحقيق الاتّزان الاجتماعي بين الأفراد الذين يتفاعلون بعضهم مع بعض.

وهذه الأخلاق تسود في المجتمعات المتطوّرة علميًّا وثقافيًّا والتي يسود فيها حكم الأغلبيّة "الحكم الديمقراطي" ويكون للمجتمع المدني الدّور الكبير في داخل المجتمع.

يتَّفق "كولبرج" مع الرَّأي القائل: إنَّ التلقين الذي يأتي من الكبار لا يؤدّي إلى النموّ الأخلاقيّ، وإنَّما الذي يؤدي إلى ذلك هو اهتمام الأطفال الذي نوجِّهُهُ إلى الأسباب التي من أجلها كانت المؤسَّسات الاجتماعيّة ووظيفتها في المجتمع، وإنَّ ذلك لا يتأتّى عن طريق التَّلقين، وإنَّما عن طريق التفاعل الذي يسهِّل نموّ المقدرة على القيام بالأدوار ""Role Taking.



بياجيه

مدوّنة السّلوك المدنيّ

في العام 2015 تمّ وضع مدوّنة للسلوك المدنيّ من قِبَل "المركز الثقافي العربي"، وبإشراف مجموعة من الباحثين المهتمّين بالسّلوك المدنيّ في الأردن.

ومن خلال المدوّنة تمّ تعريف المجتمع المدنيّ باعتباره "المؤسسيّة للحراك الإنساني والمجتمعي الحيوي الذي يشغل الحيّز القائم بين الفرد ومؤسّسات الدولة، وتديره التّنظيمات التطوعيّة الحُرّة التي تنشأ لتلبية الاحتياجات المتجدّدة للأفراد والجماعات استنادًا إلى معايير التطوّر والتكيّف والمشاركة خدمةً للمصالح العامّة"(ص19).

وكان من أهمّ الأهداف التي تمّ التّركيز عليها توظيف الثّقافه المدنيّة لخدمة المجتمع، وحماية التحوّلات الديمقراطيّة في البلاد، وأخيرًا ربط الخطاب النّظري المتعلق بثنائيّة الحقوق والواجبات بالمُمارسات العمليّة(ص13).

كما تمّ وضع مستويات السّلوك المدني الأخلاقي في جميع المستويات الاجتماعيّة والمهنيّة والتربويّة والسياسيّة والبيئيّة وغيرها من أجل تعزيز رؤية الدولة في مجتمع معاصر متطوّر قائم على العدالة والتّفاهم والمشاركة والتكيّف والتّكامل من أجل حياة أفضل، وجميعها تعتمد على مستوى السّلوك الأخلاقي المستقلّ (الحُرّ).

وتطمح المدوّنة في تحقيق الرّسالة التي يسعى إليها كل من الدولة والمجتمع المدني، وهي تنمية السّلوك المدني والانتقال به إلى مراحل تطبيقيّة متقدّمة على المستويات الفرديّة والمجتمعيّة والوطنيّة العامة(15ص).

وأخيرًا، نتّفق مع كل من "بياجيه" و"كولبرج" في ما ذهبا إليه بأنّ هناك مفاهيم أخلاقيّة تحتضنها كلّ الثقافات، وما فيها من ثقافات فرعيّة، مثل الحُبّ والحريّة والعدل والسّلطة، وأنّ كلّ الأفراد -بغضّ النّظر عن الحضارة أو الثقافة التي ينتمون إليها- يمرّون بالمراحل نفسها من التعقّل حول هذه المفاهيم، وأنّ هذا المرور يتمّ في اتّجاه واحد وبالتّرتيب نفسه؛ بمعنى عالميّة النموّ الأخلاقيّ.

إنّنا وبتطبيق مستويات النموّ الأخلاقيّ على السّلوك الاجتماعيّ لمعظم أفراد المجتمع، مع تحديد أنظمة الحكم، نستطيع أن نعرف مستوى النموّ الأخلاقيّ لأيّ مجتمع ■



كولبرج

مقدمة الملف:

الأدب البوليسي في الوطن العربي

نضال برقان/ الأردن

عَلى الرَّغْمِ من ركاكة العديد من ترجمات الأدب البوليسي العالمي، المنتشرة في فضاء الوطن العربيّ، إلّا أنَّ قاعدة واسعة من القرّاء لم تزل تتلقّى تلك التَّرجمات، في ظلِّ غياب شبه تام لما يمكن أن نسمّيه "الأدب البوليسيّ العربيّ"، وذلك في الوقت الذي تتواجد فيه "الواقعة البوليسيّة العربيّة" بامتياز، في الرّاهن والمعيش، كما تتواجد في المجتمعات الغربيّة.

ثمّة أسئلة عديدة يمكن إثارتها للوقوف على أسباب غياب الأدب البوليسيّ في الوطن العربيّ، منها ما يتعلّق بالبنى الثقافيّة العربيّة، التي وضعت نفسها في زاوية الانشغال بـ"القضايا الكبرى"، والترفُّع عن الانشغال بالتَّسلية وآدابها، على غرار الأدب البوليسيّ، كنوع من الكتابة يحمله القارئ إلى مخدعه ليتسلّى قليلًا قبل النَّوم.

وإذا كانت الجريمة، واللصوصيّة، والبحث، والتحرّي، من العناصر الرَّئيسة في الأدب البوليسيّ، إضافة إلى التَّخييل والتَّشويق بطبيعة الحال، فإنَّ المجتمع العربي، الذي يضمّ -كأيّ مجتمع بشريّ- الجريمة واللصوصيّة، ترك البحث والتحرّي للمؤسَّسة البوليسيّة الرَّسميّة، خلافًا للمجتمعات الأخرى، التي يوجد فيها محقِّقون يعملون لحسابهم الخاص، مستفيدين من العلم والنَّباهة التَّحقيقيّة للكشف عن الجريمة والوصول إلى الحقائق.

ولن نتحدَّث عن أهميّة الأدب البوليسيّ في المجتمعات، ولكنَّنا نشير إلى مقولة للناقد الفرنسي فيليب كوركوف، صاحب كتاب "رواية بوليسيّة، فلسفة ونقد اجتماعيّ"، مفادها: "تستطيع الرِّواية البوليسيّة أن تساعد القارئ على حلِّ السُّؤال: هل لحياتنا معنى في خواء العالم الحديث؟".

في الملف الآتي يقلِّب نخبة من النقاد والمبدعين راهن هذا الأدب في الوطن العربيّ، وفيه ترى الدكتورة إيمان عبد الهادي أنَّ الرِّواية العربيّة ضمن اشتراطاتِها، ومحدِّداتِها الآنيّة، لا تصلُح للذّهاب إلى البوليسيّ بعفويّة، ومن ثمّ تبيِّن بعض الأسباب التي تحول دون تحقيق ذلك الذهاب.

فيما تقف الدكتورة رزان إبراهيم عند بعض الروايات العربية التي تتضمَّن بعض الملامح البوليسيّة، قبل أن تتبع أسرار انجذاب المتلقي للرِّواية البوليسيّة.

أمّا الأديب ربيع محمود ربيع فيرصد القيمة الإنسانيّة في هذا الأدب، رائيًا أنَّ قراءة هذا النوع من الروايات يُعدُّ في رأي المثقف العربيّ بمثابة تهمة قد تُسقِط عنه امتياز "النخبويّ" وتُدخله في باب الشعبويّ والسطحيّ والتشويقيّ.

ويتأمَّل الكاتب والباحث عاصف الخالدي تلك الفروقات القائمة بين العالمين: الغربيّ والعربيّ، على الصُّعُد الاجتماعيّة والسياسيّة والتاريخيّة، ليؤكِّدَ مساهمة تجربة المجتمع الغربيّ في انتشار الأدب البوليسيّ واشتهاره، قبل وصوله إلى الشَّرق، وبقاء إنتاجه شحيحًا، ونادر التميُّز، حتى اليوم.

كما اجترح الملف استطلاعًا للرَّأي، لكوكبة من المبدعين، في محاولة للوقوف على أسباب غياب أو ضعف الأدب البوليسيّ في الوطن العربيّ ■



الرِّواية البوليسيّة: إقبال أم إحجام؟

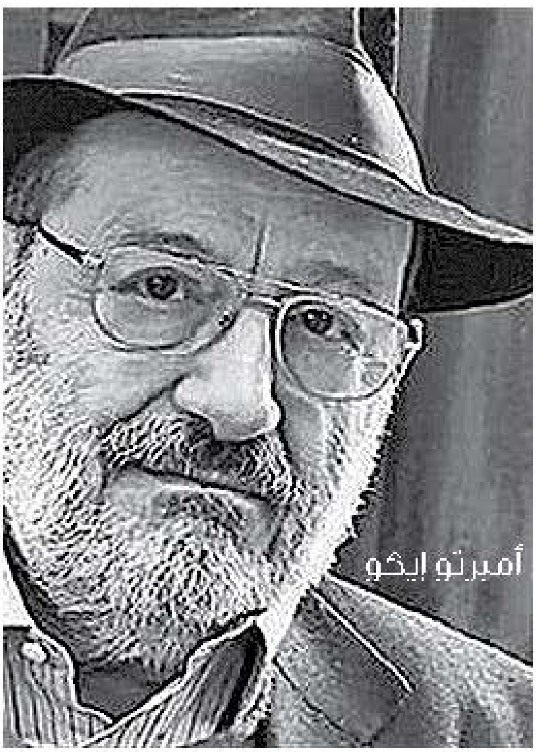
د. رزان إبراهيم/ الأردن

قَبْلَ الإجابة عن سؤال المقال، حريٌّ بنا تذكير القارئ بأنَّنا بصدد الحديث عن ذلك الشَّكل الفنيّ الذي ظهر في أوروبا في القرن التاسع عشر، وكانت له أشكاله وتيّاراته عبْر الزَّمن، علمًا أنَّ إنجلترا كانت الحاضنة الأولى له، إذْ اجتاحها فنّ كتابة القصص البوليسيّة، كما الوباء، ما جعل أفضل كُتّابها يحرصون على كتابتها، وهو ما وجد استقبالًا كبيرًا لدى قرّاء أحبّوا هذا النّوع من الأدب، لتنتقل هذه الظاهرة في ما بعد إلى فرنسا، ومن ثم إلى الولايات المتحدة الأميركيّة. وهو الظُّهور الذي واكب جملة من التطوُّرات الحضريّة والتقنيّة للمدينة الأوروبيّة، وعلى الأخصّ التطوُّر الذي لحق بجهاز الشُّرطة فيها.
معروفٌ عن الرِّواية البوليسيّة أنَّها تطرح لغز جريمة قتل يحضر معها التحرّي والتّحقيق البوليسيّ، وعلى الرَّغم ممّا يُقال عن الإقبال الجماهيري الواسع، إلّا أنّها وفي المناخ الثقافيّ العربيّ لم تؤسِّس ظاهرة لافتة كما في أميركا والعديد من الدول الأوروبيّة، بل وتجد من الباحثين مَن يضعها في إطار الأدب الهامشي، أو الشَّعبي في بعض الأحيان، ولا يتردَّد في وصف الغاية منها بأنَّها لا تتجاوز فكرة التَّسلية والتَّرفيه، بل وكثيرًا ما يصنَّف قرّاؤها بأنهم أنصاف مثقفين، وهو ما دفع كثيرًا من الدارسين إلى العزوف عن منحها فرصة التَّناول الأكاديمي كما غيرها من أصناف الرِّوايات الأخرى، خلافًا لغربٍ نجد فيه باحثًا أكاديميًّا معروفًّا مثل "تودوروف" يمنحها اهتمامًا خاصًّا، وهو مَن وضع لها ثمانية أسس داعيًا مبدعيها إلى التّركيز على الترقُّب والفضول والتّفسير المنطقي للأحداث. ولا يفوتنا في هذا السياق التَّذكير بأهمّ روايتين عالميّتين نالتا جماهيريّة واسعة، كلتاهما تأثّرتا بالحبكة

البوليسيّة، وكلتاهما أيضًا حملتا نقدًا لاذعًا للكنيسة الكاثوليكيّة وأتباعها، وهما روايتا: "اسم الوردة" لـِ"أمبرتو إيكو"، و"شيفرة دافنشي" لـِ"دان براون".

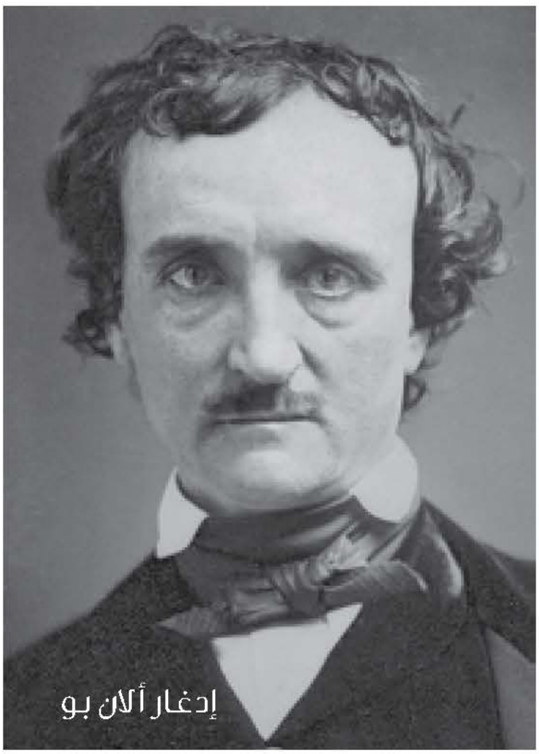
في عالمنا العربيّ إذن يقلُّ الحديث عن أدباء متخصّصين في كتابة الرّواية البوليسيّة، على الرّغم من أنّها لا تعدم جمهورًا ألفناه على الأغلب متوجّهًا إلى الرّواية البوليسيّة العالميّة المترجمة. جدير بالذّكر أنّ تعثُّرًا أصاب الرّواية البوليسيّة الصّرفة لدينا يمكن إحالته -والقول هنا لإبراهيم أصلان في تحقيق منشور بالأهرام حول الرّواية البوليسيّة- إلى افتقار مجتمعنا نوعًا خاصًا من المحقّقين ومفتّشي البوليس، لذلك فإنّ ما نراه لا يعدو كونه شطحات فانتازية لا تنسجم وطبيعة أجهزة بوليسيّة كان إلياس خوري في "الذاكرة المفقودة" قد نبّه إلى الصورة القمعيّة لرجل البوليس فيها، والتي لا تعدو كونها واحدة من تجلّيات صور قمْع الدولة السياسي والاقتصادي والاجتماعي، أضف إلى هذا أنّكَ بالكاد تجد في مجتمعاتنا ذلك الرّوائي الذي يكون قد درس القانون دراسة جيدة، وخصوصًا ذلك الجانب المتعلق بالجريمة والتحرّيات الجنائيّة، أو حتى اكتسب خبرة في العمل الشرطي. إلا أنّ هذا لم يمنع ظهور روائيّين مثل "محمود سالم"، الذي يعود له الفضل في إدخال فن الرّواية البوليسيّة إلى مصر، والتي حملت اسم الألغاز، حيث تبدأ كلّ واحدة منها بكلمة لغز. كما نذكر في هذا السّياق "حافظ نجيب" الذي يُعدُّ مِن أعمق مَن كتب الرّواية البوليسيّة في منتصف القرن العشرين، وكان قد جعل نفسه بطلًا في الرّواية لأحداث سياسيّة وثقافيّة واجتماعيّة مختلفة.

إنّ المُتابع لمجرى الرّواية العربيّة، لا يمكن أن يفوته ما قامت به من عملية استثمار ناجحة لأهم مكوّنات الرّواية البوليسيّة ضمن رؤية سوسيوثقافية استعارت البنية البوليسيّة من خلال عنصر جريمة القتل، كما في رواية "السؤال" التي يتوسّل فيها غالب هلسا شخصية السفاح الترميزيّة الذي يتحوّل في الرّواية إلى كابوس يداهم البطل في مناماته، وكما في رواية "اللص والكلاب" وهي في الأصل واقعة حقيقيّة وقعت في الستينيات من القرن الماضي في مصر، وفيها شهدنا محاولات (سعيد مهران) المتتالية في الانتقام من (رؤوف علوان) انتصارًا للقِيَم القديمة التي تخلى عنها


أمبرتو إيكو

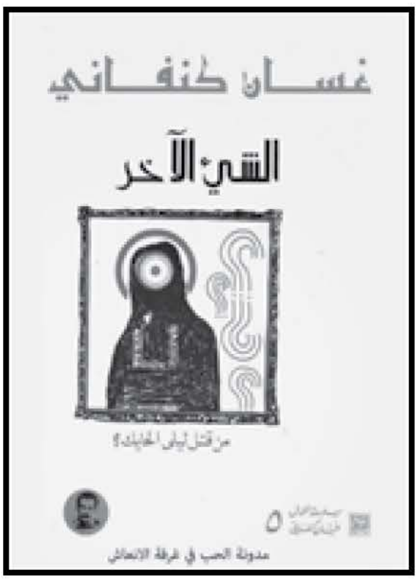
صاحبها، أو حتى تعبيرًا عن رغبة في التخلص من جميع الخونة على الأرض. نرى هذه الاستعارة أيضا في رواية "أصابع لوليتا" التي استثمر فيها واسيني الأعرج فضاء مدينة باريس التي يعيش فيها محاولًا ابتداع حقول تربط الحوادث بعوالم الإرهاب. ليكون لافتًا في هذا المجال أنّ المجتمعات تكتب روايتها البوليسيّة وفقًا للتطوُّرات السياسية والاجتماعية التي تقع فيها، وليصبح بإمكاننا الحديث عن الرِّواية البوليسيّة باعتبارها رواية اجتماعيّة أو حتى فلسفيّة بمقاربات تنطلق من قضايا ذهنيّة كما في رواية غسان كنفاني "الشيء الآخر" التي يمكن الحديث فيها عن عمل بوليسي أو شبه بوليسي بدا غريبًا عن أعمال غسان. ففي الرِّواية يُحكم ظلمًا على (صالح) المتهم بقتل (ليلى الحايك) بالإعدام، فنراه وقد لزم الصمت انطلاقًا من إحساس بأنه يستحق عقابًا أخلاقيًّا لأنه خان زوجته مع (ليلى) المتهم بقتلها، لتتحوّل المحاكمة في ذهن صالح إلى محاكمة أخلاقيّة كما في رواية ألبير كامو "الغريب" حيث تحولت محاكمة (ميرسو) من جنائيّة بسبب جريمة قتله الشاب الجزائري إلى محاكمة أخلاقيّة لتصرُّفاته.

أمّا عن سرّ انجذاب المتلقي للرِّواية البوليسيّة، فيمكن إجماله بالقول: إنَّ القارئ يبقى مشدودًا ومنشغلًا بتتبُّع الأحداث المثيرة فيها، مما يمنحه سيلًا من المتعة غير المنقطع عن إعمال العقل، خصوصًا تلك الروايات التي تعتمد أسلوبًا علميًّا في الاستدلال، عبْر خطوات منطقية تقود التحرّي للكشف عن الجاني، كما في روايات "كونان دويل" الذي استلهم شخصيّة (شارلوك هولمز) من أستاذه في الجامعة (جوزيف بيل) والذي كتب إليه قائلًا: "من المؤكد جدًّا أنني أدين لك بشرلوك هولمز حول دائرة الاستنتاج والاستدلال والملاحظة التي تلقيتها منك". وهو ما تطور على نحو لافت بمجيء "أجاثا كريستي"، التي أضافت إلى الأدلة المادية في رحلة الكشف عن الجاني جملة من العوامل والتأثيرات النفسية. نشير هنا إلى هذا التلاقي أو التقاطع المثمر بين الأدب والتحليل النفسي، حيث صرنا نرى في الأدب ما يغني بعض المفاهيم في منهج علم النفس التحليلي، وهو ما دفع "جاك لاكان" كي يبنى أشهر دراساته من خلال "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو الذي يُعدُّ المؤسس الحقيقي للقصة البوليسيّة وذلك بقصته "جرائم شارع مورغ".


إدغار ألان بو

عودًا لأجاثا كريستي فإنَّنا نذكر أنَّ زواجها من (ماكس مالوان) عالم الآثار المعروف أتاح لها أن تزور بلاد الشام والعراق ومصر، مما كان له أثره في مواقع الحدث في قصصها المليئة بالأسرار، التي تغدو فيها القراءة كما لعبة الشطرنج التي تمنح القارئ متعتها من خلال واحدة من أهم قواعد الرِّواية البوليسيّة التي يطرحها "فان دين" والتي كان "إدجار آلان بو" أول من طبَّقها في أعماله، والمتمثلة في إشراك القارئ في عملية التحرّي والبحث عن أسباب الجريمة ومرتكبها، بما يساهم في إعمال العقل وتحويله من حالة سكونيّة إلى أخرى حركيّة تتسارع تدريجيًّا أثناء العملية القرائيّة، خصوصًا وأنَّ الكشف عن ملابسات الجريمة يتم من خلال عناصر التحليل النفسي والاجتماعي، إلى أن تأتي النهاية كما في الحكاية الشعبية سعيدة مغلقة تنتصر لِقِيَم الخير على الشر، بما يُعدُّ واحدًا من أهم الأساسيات الأخلاقية لرواية الجريمة والتي تعمل وفق أسس تحقيق العدالة والانتصار لها.

يبقى في الذهن ومن خلال العديد من الأفلام البوليسيّة التي راقبناها أنَّ هناك صيرورة نظاميّة متكررة في الحدث الدرامي البوليسي، إذ ما إن تبدأ التحقيقات وتتواصل الأسئلة، وتلقى علامات الاستفهام حول أكثر من متّهم، حتى نكتشف أنّ القاتل هو آخر شخصيّة يمكن أن نشكّ فيها، كما في المسلسل المشهور "المفتش كولومبو". وهنا تبرز قيمة عدم إخبار المشاهد أحدًا ممّن يأتي بعده بشخصيّة القاتل. يذكر في هذا السياق تقليد من تقاليد مسرحية "المصيدة" لأجاثا كريستي، وفيه يقف الممثل الرئيس في نهاية المسرحية راجيًا المشاهدين ألّا يخبروا أحدًا بشخصية القاتل كي لا تفسد متعة مقاربة القصة. علما أنَّ هناك نمطًا من الرِّواية البوليسيّة يعرِّفك بالقاتل، وتكون مهمة المخبر منصبّة حول الكشف عن (كيف فعلها)؟ ليبقى القارئ في الرِّواية البوليسيّة موصولًا بمتعة تنشيط الخيال وارتفاع وتيرة الإثارة الناجمة عن سلسلة من التوقعات، التي تفاجئنا في النهاية، لنصل إلى القول إنَّ للرواية البوليسيّة حجمها الذي لا يجوز التقليل منه، ونذكر أنها واحدة من أصعب أنواع الكتابات الإبداعيّة، وأنَّ الدخول في غمارها يحتاج عدَّة عقليّة ومعرفيّة طيِّبة، إلّا أنَّ أجمل ما فيها أنَّها وإن كانت قادرة على تزويدكَ بقدر كبير من المعلومات وأساليب التفكير العلمي، فإنَّها تفعل ذلك بقوالب وحجج فنيّة جماليّة ممتعة، تبقى هي الرّهان الأول على إقبال الجمهور على قراءتها من عدمه ■



أنصافُ وجوهٍ: للبوليسيّ والسايكولوجيّ والسّياسيّ في حياةِ العربيّ

د. إيمان عبد الهادي/ الأردن

بِقَدَرِ بوليسيّةِ حياةِ العربيّ، ومفاجآتِ زمانِه، يعاني ذلكَ الواقفُ بين مجهولين: مجهولِ ذاتِهِ، ومجهولِ قَدَرِه، يعاني ركودَ اللُّغزِ في إبداعهِ المطّرد، وغياب المغامرة والتّجريب، وانطفاءَ أسرارِ العالمِ في عينيه.

ويبدو من الصّعبِ الحديثُ عن انغلاقٍ ما، عن تهميشٍ وغيابٍ لنوعٍ من الأنواعِ الأدبيّةِ، في سياقٍ انفتاحيّ تتلاطمُ في محيطهِ المعارفُ المتجدّدةُ، والأفكارُ الطّازجة، والأسئلةُ الحيّة، لكنّ حصّةَ البوليسيّ في الأدب العربيّ، تنحسرُ حدَّ ألّا تكونَ ذاتًا ولا موضوعًا، مقابِل توسّعِها في الغرب، أفقيًّا لناحيةِ قدمِها التّاريخيّ، في ذاكرةِ القَصّ، وعاموديًّا بحصولِها على المبيعاتِ الأعلى، وتسويقها عبْر وسائطَ كثيرةٍ وآسرة، ليسَ الكتابُ أوّلها ولا آخِرها.

وريثما يُطلِقُ قرّاء "شرلوك هولمز" نداء استغاثةٍ في قصّة وفاتِهِ المزعومة "مغامرة المشكلة الأخيرة" صارخين: "النّجدة"، يرتبكُ النّص العربيّ أمامَ خدعة استخدامِهِ لتقاناتٍ روائيّةٍ تُطيحُ بأعدائه اللغويين.

هل يختلفُ الإنسان؟ بنيةُ الإنسانِ أعني.. .

فإن كانت النّفسُ مجبولةً على الخطأ، والرّوحُ المضطربةُ المتوثّبة، مسكونةً بالتّجاوزِ الدّائم، وإن كان الشّرّ في الغريزةِ، يغذي دافِعَ الإنسانِ في التّجربة، فنحنُ إذن أمام مدوّنةٍ هائلةٍ من الانحرافِ، والانزياحِ الإنسانيّ المأهولِ بالاستسرار، وَجَبَ الكشفُ عن غائيّتِهِ وظروفِهِ من خلالِ أسئلةِ الجريمةِ وإجابات المحقّق.

إنَّ الأدب في جوهرِهِ يُشبِهُ هذهِ العمليّةَ التّحرّيّة، الاستعلامُ الدّائب، والاحتمالاتِ المرجئة، ويقينيّةُ الهدف.

إنّني لا أعيشُ في شيكاغو، أو جنوبِ أفريقيا، ولم


نبيل فاروق

يتسنَّ لي رؤيةُ بطلٍ هائلِ التّكوين، زنجي (بحسب التّسميةِ العنصريّة) صدرهُ الأسمرُ الضّخمُ عارٍ، قلبُهُ الذي يجلسُ خلفَ صدرهِ الأسمرِ الضّخم: ميّتٌ، لكنَّ ساعدَهُ حيّ، وقبضتَهُ حرّة، ليس له انتماء، فهو بلا مأوى (Homeless) وليس لديه عائلةٌ يخافُ عليها، لقد تحدّر من (اللا ذاكرة) وهو لقيطٌ على الأرجح، أو أنّهُ يعرفُ أبويهِ، ولكنّ هذا لا يعنيه، وليسَ لديهِ ما يستحي منهُ أو يخسَرُه!

كانت هذهِ مقدِّمةً مغايرةً لمقدّمةِ العربيّ، التي يدفعُ أبطالُها، إتاواتٍ باهظةً من أجلِ ممارسةِ بطولتِهم، أو وجودِهم، فينتقل المشهد بحقّنا من فنّ البوليسيّ، إلى فنّ الفجائع، ومن الفجائعيِّ إلى السّاخر، ومن هذا الأخير إلى التّرفيهي، وأخيرًا إلى التّفاهة!

لا أدري إن كان هذا صادمًا، فعلى الرّغمِ من تفوّقِ رواياتٍ عربيّةٍ كثيرةٍ في حقولٍ متنوّعة، تبقى الفنتازيا العظيمة، وأدب الرّعب، والرّوايةُ البوليسيّةُ موضوعَ الدّراسة، ضميرًا للغائب، انطوت محاولةُ الكتابةِ فيها على كثيرٍ من رداءةِ التّقليد، أو غيابِ الاقناعِ الموضوعيّ، وميراثٍ من السّرقاتِ والتّماهي، مع الأجنبيّ/ الغربيِّ تحديدًا. وإزاء النّموذجِ العربيّ في محاولاتِهِ البوليسيّة، ربّما فقدَ النّصُّ وثوقيّتَهُ المجتمعيّة، بمعنى أنّه صارَ يمارسُ شيئًا لا يشبِهُ بيئتَهُ، وظروفَه، ويحاولُ بالإجبارِ جعلها ملائمةً لكلّ هذا الجنون، إن هذا الأخير لا ينقصُ حياةَ العربيّ، بل إنّهُ بحاجةٍ إلى معجزةٍ ليعصمَ نفسَهُ من الجنونِ، وانحدارِ سويّتِهِ العقليّةِ، وتردّي روحِهِ الطّيبة، فالعربيُّ إزاءَ فراغِهِ وإخفاقاتِهِ اليوميّة، يمارسُ عُقدَهُ وعنصريّاتِهِ ولكن تحتَ جنحِ الظّلام، وهذهِ -بالطّبعِ- ليست دعوةً للمجاهرةِ بالموبقات، إنّما لإعادةِ النّظر في ازدواجيّةِ الإنسان: الذي يبدأ بالعيشِ مع اثنينِ منه، مُنذ لحظةِ ولادتهِ!

ليسَ العربيُّ كائنًا متوحّدًا، إنّهُ مسكونٌ بالتّجمّل، والخوفِ، والتّملّقِ والاستخذاء.

وهنا يبرزُ سؤالُ الأنظمة العربيّة، المصنّفة كأنظمة بوليسيّة عتيدة، إذ يتحصّلُ بعضُها على ترتيبٍ عالميّ متقدّم، في قمعِ مواطنيه، وإقصائهم واستلابهم، وعن أنظمةٍ قديمةٍ شبيهة تتحدّرُ (كليلة ودمنة) نموذجًا لحالة غياب الحرّية، أدبًا أجريناهُ على ألسنةِ الحيوانات، مُستدعيًا من أقصى الذّاكرةِ عبارة فولتير التّداوليّةُ الأشهر "قد أختلف معكَ في الرّأي ولكنّني على استعداد أن أموت دفاعًا عن رأيك"، لقد كانَ

الموتُ حاضرًا دائمًا، لقاءَ قولِ "الرّأي"، نظيرًا لتلكَ الحرّيّة، لقد ضاقت العبارةُ، عبارةُ القائلِ، حتّى اتّسعَ الموت.

وبوصفِ الأدب ترجمانًا للواقع، أو خالقًا لعالمٍ موازٍ يُمكّننا من الهربُ إليه، ساعةَ نتردّى في مظلوميّتنا، فالسؤالُ المشروعُ هو: لِمَ أنّنا لا نحاكي بوليسيّةَ حياتنا في الأدب؟

النِّسبيّ

إنّ رحلةَ حياة الإنسانِ بما يكتنِفُها من غموضٍ، وأخطارٍ، ومغامراتٍ صادمة هي وجهٌ من وجُوهِ التّحرّي الوجوديّ: مفاجآت الغيب، المعايير النّسبيّةُ للجمال والحقّ والخير، اختبارُ المعارف، الاحتكاكُ بالتّجاربِ، تجاوز التّحدّيات، مواجهةُ الخوف، البحثُ عن أسرارنا الجوّانيّة..

فهل يمكن القولُ إنَّ تاريخَ الإنسانِ ينطوي على جانبٍ بوليسيّ مهيمن؟

أقولُ: إلى حدٍّ بعيدٍ: نعم! وبحثًا عن تكافُؤ الفرصِ وعدالةِ توزيع مهمّاتِ الأدب وأجناسِهِ في العالم، علينا طرحُ سؤالِ الهويّةِ المنقوصة، وجسارةِ المظلوميّة وتمدُّدِها.

لا تصلُحُ الرّوايةُ العربيّةُ ضمن اشتراطاتِها، ومحدِّداتِها الآنيّة، للذّهابِ إلى البوليسيّ بعفويّة، وأهمُّ أسبابِ عدمِ لياقتِها لذلكَ هو حضورِ مادّةِ اللغةِ الشّعريّة في معظمِ ما يُكتبُ عربيًّا، ما يُظنُّ أنّها لغةٌ روحيّة، أو لغةٌ للحزنِ الشّفاف، لغةٌ رومانسيّة، لغةٌ لتداعي الأوجاعِ على البطلِ، المسكونِ بوهمٍ ما، أو حلمٍ، أو مهمَّة، والمحاصرِ بقلّةِ الحيلةِ، وقِصَرِ الوسيلة، وضيقِ ذاتِ اليدِ والقدم، ذلكَ الذي أحاطتِ الهواجسُ القهريّةُ بثمرِه.

فلا يمكنُ لبطلٍ مهزومٍ تقديمُ روايةٍ بوليسيّةٍ عمادُها: القوّة الخارقة/ معجزةُ العقل والجسد، هكذا على التّرتيب، وكذلكَ لا يمكنُ للغةِ الشّاعريّة الخواطريّة التي تؤدّي فعلًا مجانيًّا غالبًا، أن تقدّم في عشوائيّتها، واعتباطيّتها، وأشواقها الفائضة روايةً تطاردُ الحدثَ المتجدّدَ، والجهد النّامي، الذي يُخلَقُ في (لا زمنٍ) تقريبًا، فهو صناعةٌ يُحرِّكُها الدّيناميّ، وعقلُهُ المتسائل، المشحونِ بذكاءِ، إمساكِ خيوطِ السّرد، ولضمِها.

إنَّ مناخاتُ الواقعيّةِ البوليسيّة، بما هي: قذفُ أشخاص وراء الشّمس، المحاكمةُ بلا تهمة، غياب العدالةِ الاجتماعيّةِ، واستلاب الرأي، واغتصابُ صلاحياتِ العقل، كلُّ هذا يتحقّقُ



في حياةِ العربيّ بما هو معادلٌ موضوعيٌّ للعجزِ عن نقلِهِ إلى النّصّ، ما يجعلُ من سويّةِ الإنسانِ العربيّ، موضعًا للشّكِ والسّؤال، سيّما حين يبدأ باستدعاءِ تجربةِ غيابِ حرّيّته، ولذلكَ فهو يهربُ إلى تصوّفِهِ المفتعل، أو إلى فحولتِهِ المزعومة، أو إلى خفّةِ ظلّهِ في روايةِ جيبٍ رشيقةٍ مُهرِّجة.. .

نصفُ أدب

بينما يُصنّفُ "البوليسيّ" ضمنَ أهمّ أنواعِ الأدب وأغراضِه، يذهبُ بعضُ النّقادِ إلى أنّهُ أدب تسليةٍ ليسَ إلّا، وهنا يقعُ الخلافُ الجوهريُّ.

تُطالبُ الرّوايةُ البوليسيّةُ النّاجحة، بأن تقدّمَ فوزها على مستويين، مستوى اللغةِ/ القراءة، ومستوى المشهد/ التّخيُّل، وإن كان المخيالُ تابعًا للغةِ في كلّ أحوالِه، بوصفِها خالقةً لهُ، فالأمرُ مختلفٌ هنا، ولعلّهُ يقدّمُ نفسهُ وفق منظورٍ مزدوجٍ، مثنويّ: مطاردة بوليسيّة محكمة، ضمنَ أدواتِ نصّ رصينة لمتابعة المشهد، بدءًا من خلقِ العقدة مرورًا بتكثيفٍ هائلٍ لعنصرِ التّشويق، وليس انتهاءً بخذلانِ توقّعِ القارئ بفسادِ تقديراتِهِ جميعًا حول المذنبِ أو القاتلِ أو المُدان.

وكأنّ لغة الرّواية العربيّة التي تماهت مع جنس الشّعر، أو مع اللغةِ الخواطريّة، أو التّصوّف الرّجراج، ليست قادرةً في أدنى تقديرٍ على دفعِ حساسيّتنا باقترابِ المآلات؛ انسحابًا إلى ذاكرةِ العربيّ القهقرى، أو تقدّميًا باتّجاهِ نموذجِ المستقبل، وهنا لا أجدُ للأمرِ علاقة بسؤالِ الزّمنِ، بل بسؤالِ القيمةِ والعُرف، بسؤالِ المكان- الجغرافيا- البيئة، وإن كانت البيئةُ تنحو لأن تُصبحَ عالميّة، فهو شأنٌ عقليٌّ أبستيمولوجيّ (معرفيّ)، أمّا وهي محلّيّةٌ صِرفة، فالكاتِبُ العربيّ يُدرِكُ عدمَ مواءَمتِها لكلِّ هذا (السَّسبينس).

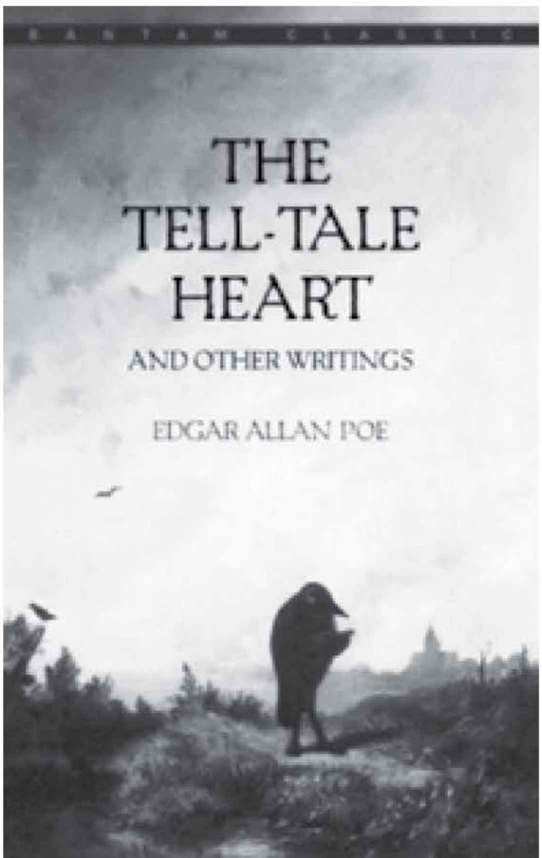
وإذ تنطوي ذاكرةُ البوليسيّةِ العربيّة على اسمينِ مهمّين: نبيل فاروق صاحب سلسلة رجل المستحيل التي تروي بطولة رجل المخابرات أدهم صبري، ورجل المخابراتِ الآخر: رأفت الهجّان الذي شهدَ العملَ الاستقصائيّ الصّبور لصالح مرسي، فإنَّ ذلك (الكاركتير) لا يكاد يُفارقُ صفةِ رجلِ المخابرات، ولا يكادُ ينمو تعدّديًّا داخل الصّفةِ نفسها.

نصفُ إله

لا يخلو البوليسيُّ من سلطةِ المحقّق، من ذلكَ الآدميّ الذي يوشكُ أن يتألّه، فهو كالرّاوي كلّي العلم، على مستوى السّرد، وعلى مستوى الوجود، وحتّى الإشاراتُ التافهةُ القصيرة، توفّر لديهِ معرفةً يقينيّةً شموليّة.

يبهرنا المحقّق -ولا شكّ- ويدفعنا للاطمئنانِ إزاءَ فوزِ الخير، وانتصارِ القيمةِ، وظهورِ الحقّ، يدفعنا للوثوقيّة بعدالةِ قضيّةِ الإنسان، يدهشنا: فهو شخصٌ فائزٌ دائمًا، ليس عبثيًّا، يعرفُ ما يريد، خطّتهُ واضحة، كلّ الأشياءِ محسوبةٌ بدقّة وفق خطّتِهِ الكاشفة، ووعيِهِ الاستراتيجيّ، مدعّمًا بقوى لوجستيّة، وفعاليّةٍ ذاتيّةٍ لا ينتهي وقودُها في الاستشرافِ! وكأنّهُ إلهٌ أرضيٌّ، أو مخلّصٌ

حداثويّ جاء من اللاهوتِ والفنتازيا معًا.
في قصّة إدغار آلن بو "القلب الواشي" تكفي تلك الخفقاتُ المضطربة في القلبِ، والتي لا يسمعُها غيرُ إنسانِها المضطرب، تكفي لتفشي سرّهُ، ذاكَ الذي بقيَ سرًّا حتّى تلكَ اللحظةِ التي دفعتهُ بها العدالةُ الخفيّةُ ليدينَ نفسَه.
الانتصاراتُ في الحكاياتِ البوليسيّة دائمًا ما تتحقّق، وبالنّسبةِ للعربيّ، فهي تُشبِهُ كثيرًا فتوحاتِ القادةِ في أوجِ تفرّدِ الحضارةِ الإسلاميّة واتّساعِ رقعتِها، أمّا الآن فانتصاراتُ الأدبِ المزعومة، ستكونُ محرِضًا جديدًا للقيء! لإخراجِ ما في جوفِ العربيّ من هزائمِ الواقع.
ولو قرّرَ الأدبُ العربيّ أن ينتمي إلى هذا الحقلِ البوليسيّ أو أن يمارسَ إزاءهُ التّجريب، فهل يمكنُ القولُ إنّنا نبدأُ من الصّفر، من بدايةٍ حجريّةٍ، من أصلٍ سحيقٍ في الزّمن، ومن نقطةٍ أوّليّة، هل حقًّا أنّنا نبدو بدائيينَ وخامًا ونحنُ نطرَحُ سؤالنا الكبيرَ إزاءَ البوليسيّ، والأهمّ: هل أنّ البوليسيّ هو فعلٌ سلطويٌّ قائمٌ بذاتِهِ، إزاءَ كلِّ ما هو سؤال!
يزاوِدُ النّاقِدُ على المستقبلِ غالبًا بالقولِ: إنّ البوليسيّ ليسَ فنًّا عربيًّا (ونحن نعرف هذا)، أمّا الذي لا نعرفُهُ فهو أنْ لا شيءَ خارجَ الخيالِ، وأنّ بالوسعِ صناعةَ حبكةٍ بوليسيّةٍ مركّبةٍ حتّى في الجنّةِ الآمنة!
صحيحٌ أنّنا لا نمتلكَ تحرّيينَ من النّوعِ الذي لا يُخطِئُ ولا يموت، ولكنّنا نمتلِكُ مافياتنا، وأجنداتنا، وأسلحتنا، لدينا مخدّرات، ورقيق أبيض وتجارة أعضاء! لدينا كلّ شيء، لكن يبدو أن جريمتنا ليست منظّمة، بل هي عشوائيّةٌ ومخاتِلة مثل بنية العربيّ التّحيّة والفوقيّة: سقفُ حرّيّتِهِ وأرضُ مشاريعه، فما هي -بحقٍّ- خطّة الرّجل العربيّ، حتّى عندما ينفّذُ جريمته؟ ومن هو التّحرّي العربيُّ الذي لا يُجانِبُهُ الصّواب، المتنفذُ ضمن صلاحياتٍ واسعةٍ لا تمتلكها إلّا السّلطةُ المركزيّة، وضمن ذكاءٍ منتج، سُلبَ نصفُهُ أو يزيد، عبْر عمليات التّدجينِ المطّردة، لقتلِ روحِهِ الوثّابة، وإبداعِهِ البدويّ، وتأمّليّتِه العارمة.
وأمام سؤالِ الحرّيةِ: نبدو وكأنّنا لا نريدُ أن نموتَ من أجلِ أن يقولَ الآخرُ كلمتَه، بل أن يموتَ الآخرُ حينَ يقولَ كلِمتَه، أيّةَ كلمة، حتّى ولو كانت: **النّجدة**! ■



القيمة الإنسانيّة والرِّواية البوليسيّة:

الاحتفاء بالخطأ

ربيع محمود ربيع / الأردن

لَوْ أجرينا استطلاعًا حول قراءات المثقفين العرب، فمن المتوقَّع أن تغيب الرِّواية البوليسيّة عن قائماتهم المُعلنة، وإن حضرت فستحضر ضمن قراءات الطفولة والمراهقة. إنَّ قراءة هذا النوع من الروايات يُعدُّ في رأي المثقف العربي بمثابة تهمة قد تسقط عنه امتياز "النخبويّ" وتدخله في باب الشعبويّ والسطحيّ والتشويقيّ. وإذا ما سألنا هذا المثقف عن القيمة التي تحققها له قراءة الروايات البوليسيّة جماليًّا وإنسانيًّا فإنه سيسعى إلى حصر دوْرها الجماليّ بما تمنح الرِّواية للمثقف/ الكاتب من قدرة على توظيف التشويق في كتاباته. أي أنّ الرِّواية البوليسيّة لا تحضر كمادة أدبيّة مكتملة وناضجة، بل كمادة خام ضروريّة في تشكيل الأعمال الأدبيّة؛ لذلك يُنصح المراهقون والكتّاب المبتدئون بقراءة هذا النوع من الرِّوايات تحديدًا.

أمّا سؤال القيمة الإنسانيّة، فإنّ الإجابة عنه ستتَّجه إلى ما تمنحه الرِّواية للقارئ من تدريب للملكة العقلية والقدرة على حل الألغاز، وإذا أراد المجيب أن يمنح الأمر معنى رمزيًا فإنه سيشير إلى التحذير الذي تحمله الرِّواية إلى كل من تسوّل له نفسه ارتكاب جريمة بأنه لا بدَّ سيقع في الخطأ ويتمّ كشفه. وهذا ما يفسّر جرائم مترجمي "أغاثا كريستي" في حق رواياتها؛ إذ اشتغلوا كثيرًا على هذه الروايات حذفًا وتصريفًا واختصارًا، حتى إنّ الطبعات القانونيّة والكاملة لم تَرَ النُّور بصيغتها العربيّة إلا مع مطلع القرن الجديد. فليس من المستغرب أن تجد رواية من رواياتها تتجاوز الثلاثمئة صفحة في نسختها الأصليّة قد تقلَّصت في النسخة العربيّة إلى مئة صفحة؛ لأنَّ اهتمام الناشر العربيّ -إذا تجاوزنا الأسباب الماديّة والتجاريّة- ينصبّ على ما يظن أنه تشويقيّ، فيقوم بقصّ وإزاحة كلّ ما يعترض طريق التَّشويق إلى قلب القارئ، وإن كان له غايات جماليّة أخرى. كما أنه لا يُبقي إلّا على ما يدخل في باب اللُّغز وحلّه.

إنّ الحديث عن القيمتين الجماليّة والإنسانيّة يقابله في النقد الأدبي سؤالان، يمكن أن نلخّص بهما المشروع النقدي على اختلاف مدارسه ومناهجه، السؤال الأول هو: ماذا يقول النّص الأدبي؟ وهو سؤال يحيلنا إلى القيمة والمضمون مباشرة. أمّا السؤال الثاني فهو: كيف يقول النّص؟ وهو سؤال يبحث في الجماليات وفي آلية عمل النّص الأدبي[1]. فإنّ أردنا تناول القيمة الإنسانيّة كان السؤال الأول غايتنا، أمّا إذا أردنا تناول الجمالي في النّص فإنّنا سنذهب إلى السؤال الثاني. ولكن ماذا سيحدث لو حاولنا الإجابة عن سؤال القيمة الإنسانيّة من خلال البحث في السؤال الثاني (كيف يعمل النّص البوليسي)؟ أي بالمزج بين السؤالين. وكي نفعل ذلك سنستشهد برواية "جريمة في قطار الشرق السريع" لأغاثا كريستي كمثال تطبيقي نلجأ إليه فقط للتوضيح:

تبدأ الرِّواية البوليسيّة عادة بتجميع الخيوط ولملمة الأطراف، باللُّجوء إلى السببيّة أو إلى افتعال الصُّدَف، تمهيدًا لحصول اللقاء الذي يجمع بين القاتل والضحيّة والمحقِّق، ويحضر أيضًا الشهود والمتّهمون الأبرياء وكل الشخصيات الثانوية التي قد تخدم مسار الرِّواية. وتسير الرِّواية في تتبُّع الوقائع والأحداث ومعاينة الجريمة في سبيل كشف هوية القاتل، وهذا الكشف لا يحصل إلا بوقوع القاتل في خطأ يعبِّر عن الطبيعة الإنسانيّة غير الكاملة. هذا الخطأ هو محور الرِّواية البوليسيّة، إنه البنية التي ترتكز عليها الرِّواية. وهنا يحق للقارئ أن يسألنا عن الآلية التي يعمل بها الخطأ في تشكيل الرِّواية البوليسيّة وعن علاقة ذلك بالقيمة الإنسانيّة؟

يبدو الأمر كما أنّ القاتل يدخل في تحدٍّ قاسٍ مع المؤلف؛ ففي حال اقترف القاتل هذا الخطأ سيفتضح أمره ويتمّ تعزيره والتَّشهير به زمنًا طويلًا هو عُمْر قراءة الرِّواية التي ستكتب عن الجريمة. ولكن إذا نجح القاتل في الإفلات من الوقوع في هذا الخطأ فإنه سيكسر قيد الرِّواية ويخرج إلى الحياة، ولن تُكتب عنه رواية وسيعيش حياته الطبيعية دون أن ينغِّص حياته هاجس السجن وكشف الجريمة، ولن تخجل عائلته من انتمائه إليها. إذن لن تكون هناك رواية وسيعيش القاتل بقية حياته سعيدًا بإفلاته من يد العدالة. إنَّ هذا الافتراض يقودنا، للوهلة الأولى، إلى نقض أيّ قيمة إنسانيّة في الرِّواية البوليسيّة؛ إنها تقوم أساسًا على السخرية من الإنسان/ القاتل غير القادر على اقتراف جريمة كاملة، إنها تسخر من ضعفه وافتضاح أمره. أمّا القاتل الكامل فإنها تتركه وشأنه، بل تنحني له احترامًا وتتركه يمرّ خارج الرِّواية لأنه يستحق أن يعيش بين البشر، ولن تخبر عنه أحدًا من القرّاء.

ولكن هل علينا أن نركن بسهولة إلى هذه النتيجة؟ إنّنا بحاجة إلى إعادة تفحُّص بنية الخطأ في الرِّواية البوليسيّة من زاوية أخرى؛ لذلك سنطرح سؤالًا عن مصير الإنسان الكامل الذي خرج من الرِّواية إلى العالم؟ صحيح أنه سينجو من العقاب لكنه سيذهب إلى النسيان والمجهول؛ سيتحوّل إلى نكرة لا يعرفها أحد. وعلى العكس منه الإنسان

الناقص الذي اقترف الخطأ، فإنه سيتم تخليد ذكراه وسيقابل العديد من الأصدقاء/ القرّاء، وسيُشيرون إليه بالبنان. ولفحص هذا الرأي المخالف للرأي السابق سنستدعي "هيركول بوارو" أحد أشهر محققي أغاثا كريستي، وهو المحقق الذي كلّفته الكاتبة بالتحقيق في الجريمة التي وقعت في رواية "جريمة في قطار الشرق السريع"، إنه يردّ على السيد بوك -مدير شركة قاطرات عربات النوم- حينما يكلّفه هذا الأخير بمهمّة التّحقيق في قضية مقتل المسافر الأميركي راتشيت، يردّ عليه منتشيًا بعد أن يقبل القضية بالقول الآتي: "ومنذ أقل من نصف الساعة كنتُ أفكر في أنّ أوقات الضجر والسأم تمرّ بنا ريثما نجلس قابعين في أماكننا هنا"[2].

إنَّ الأجواء في الرِّواية تغرق في الرَّتابة والملل، حتى جاءت الجريمة لتقلب هذا العالم ولتدخلنا في أجواء التشويق والإثارة، إنها رحلة الكشف عن طبيعة الإنسان غير الكاملة. إننا أمام طقس بدائي يبحث عن الخطأ ليحتفي به ويخلده. وفي المقابل فإنها تبدو قاسية في تعاملها مع الذين يتنكّرون لهذا الطقس؛ فالضحيّة راتشيت (وهو اسم مستعار لقاتل أطفال) سبق له أن أفلت من الخضوع لطقوس الخطأ، وتمَّت تبرئته من قضية خطف وقتل طفلة. لذلك سنجده لاحقًا يتعرّض لجريمة قتل بشعة؛ إذ سيلقى مصرعه بعد أن تمزِّقه اثنتا عشرة طعنة بالسكين. إنّ تمرُّد الضحية على قانون الخطأ والجريمة غير الكاملة سيدفع به إلى هذا المصير البشع، والكاتبة تضع أمامنا مصير كل من يفكر بالتمرّد على بنية الخطأ؛ فهو سائر إلى النسيان أو إلى مصير أكثر بشاعة. لذلك دفعت أغاثا كريستي بالضحيّة إلى هذا المصير المأساويّ، بينما أطلقت سراح القتلة الذين انتقموا للعائلة التي حطّمها الضحيّة "راتشيت". وبينما استطاع المحقق بوارو أن يكشف خيوط الجريمة ويحظى باعتراف القَتَلَة الاثني عشر، فإنه يجد لهم مخرجًا ويتركهم طلقاء؛ ليس لأنّ راتشيت قاتل كما تحاول الرِّواية أن تقول ذلك، بل لأنّ عقل المجرم تفوّق على عقل المحقق (ممثل الكاتب على أرض الرِّواية)، فكان لا بدَّ له من هذا المصير البشع. وكان لا بدَّ من إطلاق سراح القَتَلَة مكافأةً لهم على تنفيذ الرغبة الكامنة في لا وعي الكاتبة.

وفي المُقابل، فإنَّ عقل المحقق في الرِّواية البوليسيّة هو عقل من خارج العالم الإنساني؛ إنه رسول الكاتبة/ خالقة النّص إلى الإنسان الناقص ليقف أمامه كما يقف أمام المرآة، فيرى أخطاءه ثم يريه إيّاها، ثم يدخلان في طقس الاحتفاء بالخطأ وتخليده عبْر المرور به أمام أعين قرّاء كثيرين، سيتعلقون بهما. لذلك فإنَّ المحقِّق يبقى خارج معادلة الكمال/ النقصان التي يقابلها النسيان/ الخلود ■

---

(1) ريتشارد داتون، مقدمة لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي، تعريب: فؤاد عبدالمطلب، عمّان: زهران للنشر، 2016، ص18-17.

(2) أغاثا كريستي، جريمة في قطار الشرق السريع، الرياض: دار جرير، 2011م، ص78.

الأدب البوليسي بين عالمين

عاصف الخالدي/ الأردن

ما يُمْكِنُ لمقالٍ أن يقصده بكلمة عالمين، هو تلك الاختلافات الاجتماعيّة والسياسيّة والجغرافيّة، والثقافيّة أيضًا، التي يمكن لها أن تنتج اختلافًا بين مجموعةٍ بشريّة وأخرى. وربما يتمثّل هذا الاختلاف بمنتجٍ معيَّن، يكون أدبيًّا مثلًا، أو جنسًا من أجناس الكتابة، أمّا موضوع هذا المقال، فعن الأدب البوليسيّ.

وفي الغرب، يُشار إلى بدايات ظهور هذا النوع من الأدب، مع انتشار قصص الكاتب الأميركي "إدغار ألن بو" العام 1841، من خلال قصة "شارع مستودع الجثث"، ثم توسَّع هذا النوع من الأدب من خلال الكاتب الاسكتلندي "آرثر كونان دويل" الذي اشتهرت على يده شخصيّة "شرلوك هولمز"، ومن ثم الكاتبة البريطانية الشهيرة "أجاثا كريستي" مطلع القرن العشرين.

أمّا عربيًّا، فيمكن القول إنَّ هذا النوع من الأدب ظهر متأخِّرًا، بعد منتصف القرن العشرين، وبرز من روّاده، المصري صلاح سالم صاحب سلسلة "المغامرون الخمسة"، وصالح مرسي الذي كان يعتمد في قصصه على ملفات المخابرات المصريّة وشخصيّة "الجاسوس" التي تتناولها هذه الملفات. وعمومًا، فإنَّ هذا النوع من الأدب بصورته الرِّوائية الحديثة، انتشر في الغرب أكثر منه من الشرق، مع الاحتفاظ بحق القول إنَّ الهدف هنا ليس عقد مقارنة بين عالمين بقصد الفصل، إنَّما من أجل التَّوضيح، والإشارة، وإبداء الرأي.

توجد فروقات اجتماعيّة وسياسيّة وتاريخيّة، ساهمت في انتشار الأدب البوليسي واشتهاره في بريطانيا وأوروبا مثلًا، قبل وصوله إلى الشرق، وبقاء إنتاجه شحيحًا، ونادر التميُّز، حتى اليوم. ولأجل عقد هذه المقارنة البسيطة بما يسمح به مقال، أعود إلى القرن السابع عشر، من وجهة نظر الفيلسوف الفرنسي "ميشيل فوكو"، ونظرته في ظهور المؤسسات العامة في فرنسا وأوروبا، كالمستشفيات العامة، والدوائر الرسميّة

المتخصِّصة، وظهور نواة لمراكز الأبحاث بأنواعها، وتمظهرات المؤسَّسات الأمنية، وهذه الأخيرة، مَن تعنينا ضمن هذا السياق.

ظهرت بعض ملامح هذه الرؤية لدى "فوكو"، ضمن كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي"، وهي تتمحور حول الحجْر على الشيء، على الحالة، أو الفكرة، أو المفهوم، لقتلها دراسةً وتحقيقًا، ولتشكيل معرفة يمكن وصفها بالسلطويّة حولها، تفيّد في السيطرة، وتفيّد في إظهار مدى الحاجة إلى هذه المؤسسة لاحقًا في الوعي المجتمعي، بوصفها محتكرة للمعرفة، وبالتالي يمكنها أن تحتكر الخير، الشر، القوة، العنف، وتتحكم في مدى تمظهرها في المجتمعات.

مؤسسة "البوليس"، ليست جديدة، فهي قديمة قدم الحضارات، أمّا معناها، فتركّز في كلمة "الإدارة"، وأمّا مظهرها الجديد منذ القرن الثامن عشر، فعنى المؤسسة التي تقوم على رعاية الأمن، والتحقيقات، ومتابعة المشاكل اليوميّة والجرائم، وقضايا أخرى، ومن الصُّدفة ربَّما بمكان، ترافُق صعود هذه المؤسسة مع صعود الرِّواية البوليسيّة التشويقيّة في الغرب.

وليس المقصود هنا الكشف عن نظريةٍ في المؤامرة، استهدفت تجميل هذه المؤسسة بصفتها قادرة على إيقاف العنف أو توظيفه حين تقتضي الحاجة، إنَّما وبعد ظهور دولة المؤسسات في دولٍ عديدة، ظهرت الرِّواية البوليسيّة بعد اتِّجاه هذه الدول للاستقرار



على صُعُد عدَّة، اجتماعيّة وسياسيّة. ومن باب التحليل، بدأت الحكومات تتحرّك في هذه الدول، ومن ثم تتبدّل، وفي ظلِّ تعاقبها، كان لكلّ حكومةٍ شرطتها وبوليسها، ورجال مباحثها.

ويمكن القول إنَّ الرَّبط بين كل هذا، والرِّواية البوليسيّة يعود إلى فكرة "نموذج رجل المباحث، وهو الواسطة بين الإنسان والمستحيل، لأنَّ الإنسان عمومًا، يجهل في أغلب الأحيان الشيء الذي يفزعه ويرعبه". كما يرى الباحث والكاتب الجزائري عبد القادر شرشار، في إحدى دراساته عن الأدب البوليسي.

وهكذا، يأتي دوْر المحقِّق البارع في الرِّواية البوليسيّة من باب التأكيد على دوْر جهاز "البوليس" في الحماية وتطمين إنسان المدينة الحديثة والدولة؛ كونه قادرًا على كشف الجريمة، وأبعادها، والقيام بدوْر المنقذ، أو الجهة التي تقدِّم الراحة والاطمئنان، من خلال إنهاء العلاقة بين جهل الإنسان بالجريمة وصاحبها، وخوفه.

وهو ما قامت بتطويره الكاتبة أجاثا كريستي

تحديدًا، من خلال ابتداعها لشخصيّة المحقق المستقل "هيركيول بوارو"، المواطن، غير المنتمي لمؤسَّسةٍ رسميّة، لكنه يفوقها ذكاء، ويشير إلى كونه حداثيًّا كفرد، يحلُّ بنفسه معضلات الجرائم والنفس الإنسانيّة التي تقوم بتنفيذها، مع حفاظها -أعني كريستي- على دوْر المؤسسة من خلال محقِّقي دائرة الشرطة البريطانيّة "سكوتلانديارد".

وبصورةٍ عامة، ظهر الأدب البوليسيّ (لسنا معنيّين بتاريخه القديم وأصوله هنا)، خلال العصر الحديث في مجتمعاتٍ أكثر استقرارًا وخضوعًا للتنظيم المؤسَّسي في الغرب، تفتقد التَّشويق أيضًا، وتتمتَّع بإرادة لإبراز الذكاء، وحصر الجريمة في أشخاصٍ محدَّدين ومشوّهين، تحمي نفسها منهم، من خلال إيجاد أبطال "محقِّقين مثلًا"، يحمون قدر الممكن المجتمع، ويقومون بفصل الجريمة، وتفنيدها، وكشف الألغاز، في محاولة للقول إنَّ الذكاء البشريّ والاجتماعيّ والتطوُّر، يمكن لهما أن يتجاوزا غرائز العنف والوحشيّة والقتل مستقبلًا، وإنَّ هذه الغرائز آخذة بالتموضع والانحسار، وقابلة للسيطرة، بغضّ النَّظر عن قصديّة الشُّهرة والمتعة، لدى مؤلّفي هذا الأدب.

الجانب الآخر، الشَّرقيّ، لم يكن منشغلًا بظهور المؤسَّسات، ولا بتمظهرات المجتمعات العربيّة بتراثها وثقافتها. ولكن، ومرةً أخرى، هذه ليست مقارنة من أجل التَّفضيل، بل رأيٌ بحثيٌّ مبسَّط.

وبالعودة إلى الشَّرق، وثقافته العربيّة والإسلاميّة والتاريخيّة الغنيّة بكل محاسنها ومثالبها، فإن طبيعة ما كان يواجه المجتمعات العربيّة منذ بدايات القرن الثامن عشر، تحت السلطة العثمانيّة، لم يكن ليكشف عن شكل دولة، أو دول، ولا عن مؤسسات، فالعثمانيون كانوا يعملون في إطار إمبراطوريّة حدوديّة، تحوي أعراقًا وقوميّاتٍ متنوِّعة، ويعتمدون مبادئ كالطاعة والجباية والرقابة. أما أجهزتهم الأمنيّة، فثابتة، ومهمَّتها الإشراف على هذه الأمور.

من ناحية أخرى، كانت هذه الإمبراطوريّة تتهاوى سياسيًا وجغرافيًا، أمّا المجتمعات التي كانت محرومةً تقريبًا من الطباعة، والحريّات الرّاسخة في التَّعبير الفكريّ والأدبيّ، إضافة للمشاكل الاقتصاديّة بصورة عامة، فإنَّ جلَّ همّها كان يرتكز بالنسبة للعامة، على العيش، البقاء، القدرة على الفهم الذي يساعد في تصريف أمور الحياة اليوميّة، إضافة إلى سيطرة العاطفة، الدين، الأرض، الخرافة، على التراث والمخيال الشعبيّ، والثقافة الحكائيّة العامة لديهم.

وكلُّ هذا، طبيعيّ، في سياقهم التاريخي والثقافي.. . بل إنَّ بعض حوادث الطعن والقتال، ومنذ القديم، كان يعبّر عنها بحكايا البطولات، أو الشعر، أما جريمة القتل، فتخضع للحكم الشعبيّ، وللحكاية الشعبيّة في ما بعد، ولا تحتمل إلا نادرًا، فكرة "الإلغاز" والرُّعب، أو التَّخويف.

ومن المعروف تاريخيًّا، أنَّ المراحل السياسيّة والاجتماعيّة العربيّة والشرقيّة، خاضت منذ القرن التاسع والقرن العشرين، معارك طويلة،

في سبيل التشكُّل والاستقرار، ومن ثم استقلال الدول من الاستعمار والاحتلال، ومن ثم مسألة احتلال فلسطين، وتلاها في ما بعد بدء للوعي بالهويّة والقوميّات، وسؤال العرب الكبير (من نحن في هذا العالم؟). وكل هذا بالطبع أبقى الذكاء والقوة والبطولة، محصورة جميعها في شخصيةِ فردٍ ما أوحد إنْ صحَّ التَّعبير، مقاتلًا كان أم شهيدًا، أم زعيمًا منقذًا، أمّا الفرد، فظلَّ تابعًا ثانويًّا، وفكرة الفضل في حلّ الألغاز إن وُجدت، ظلَّت مرهونة في أيّ إنجازٍ آخر، في شخصيَّة هذا البطل الخيِّر تمامًا، أمّا الشرّ، فظلَّ في السرديّات، مرتبطًا أكثر ما يمكن، بالعدوّ، لا بالدّاخل، بمجرمٍ أو قاتلٍ مثلًا، يمكن كتابة رواية عنه، وأن تحوز الرِّواية هذه الشهرة، علمًا أنَّ الجنس الرِّوائي تأخَّر أصلًا، في الظُّهور على الساحة العربيّة.

التَّساؤل الآخر عن رواية الأدب البوليسيّ، هو هذا المطروح اليوم؛ الآن، إذ ممّا لا شكّ فيه، أنَّها تحظى اليوم بقيمة أكبر، ومتابعة أكثر، وتتَّسم بالتَّشويق والإقبال، وغربيًّا، صارت متداخلة مع أدب الخيال العلمي، ومع أدب الرُّعب، وحتى مع الأعمال الروائيّة الجادّة والعميقة ثقافيًّا كأعمال



ستيفن كينغ

الأميركي "بول أوستر"، أو أعمال "ستيفن كينغ" التي تكشف عن تداخلاتٍ مع علم النفس، ومع الحداثة بكل مظاهرها وتشوُّهاتها التي تتعلّق بالإنسان أيضًا.

يشير كتاب عرب، كأمير تاج السر مثلًا وغيره، إلى أنَّ المجتمعات العربيّة اليوم، فيها جرائم، وفيها جريمة منظَّمة أحيانًا، وتكتنف بعضها الألغاز، كما أنَّ فيها جريمة سياسيّة (بشكل عام)، إلّا أنَّ الرِّواية البوليسيّة العربية -برأيهم- تتَّسم بالجدّة الزائدة، والوصف، والتَّنميق اللغوي، ويعتريها الإسهاب، ويقلّ فيها التشويق بشكل عام، عدا بعض التجارب النادرة إن وجدت، والتي مثل السينما الغربيّة، تحوّلت إلى أفلام سينمائيّة عربيّة، لا أملك أمثلة عليها حاضرًا سوى رواية "الفيل الأزرق" للمصري أحمد مراد.

ومن الأسباب المهمّة كذلك، رغم الإقبال الشعبي على الأدب البوليسي، هو غياب النقاد المحترفين والجادين في هذا الجنس من الأدب، الذي يبقى متروكًا لذائقة العامة، دون إشارات نقديّة تساهم في التشجيع على كتابته وتطويره، وإبراز مظاهر الضعف أيضًا في بعض هذه الأعمال.

وخلاصة القول: اليوم مختلف تمامًا عن الأمس، والأصول تتغيَّر، المجتمعات تتبادل كلّ شيء من منجزاتها الإنسانيّة تقريبًا، خصوصًا في حقول الفن والأدب والسينما. وفي رأيي فإنّ هذا النوع من الأدب سوف يتطوَّر عندنا، ولو قليلًا، أو بطيئًا، لكنَّه أدبٌ مقبولٌ عمومًا، ومطلوبٌ من القارئ العربيّ، ويستحقّ الاهتمام، والمُحاولة ■

الأدبُ البوليسيّ العربيّ.. غربة مُركَّبة

إعداد: نضال برقان

في سَعْيها للإحاطة براهن الأدب البوليسيّ في الوطن العربيّ، استطلعت "أفكار" آراء كوكبة من المبدعين، وسألتهم حول تلك الأسباب التي من شأنها أن تُخرج هذا الأدب من دائرة اهتمام المبدعين، باستثناء بعض المُحاولات الخجولة هنا أو هناك بطبيعة الحال، في الوقت الذي تحظى فيه التَّرجمات العالميّة لهذا الأدب، باهتمام القارئ العربيّ، فكانت هذه الرؤى..

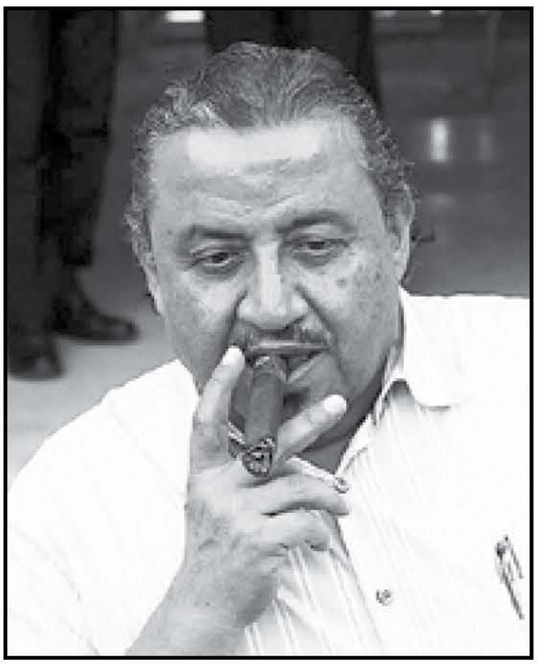
قاسم توفيق:

العيب والحرام يشاركان في لجم هذا الأدب

قد أنحو صَوْبَ تفسير متطرِّف لسبب غياب الأدب البوليسيّ العربيّ إن قلتُ إنَّ مفهوم العيب، والحرام يشاركان في لجم هذا النّوع من الأدب وإسكاته.

يتكئ الأدب البوليسي عامّةً على الجريمة، التي هي فعل لا أخلاقي، بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة.

في حال لو ملك الكاتب مواد جريمة حقيقيّة، مثيرة، ومشوِّقة، فإنه لن يكون من السّهل عليه أن يملك الجرأة لكشفها من خلال النص، لذلك فهو يُدفع دفعًا للتَّرميز، والتَّورية، لكي لا يقع في مأزق التعدّي على التابوهات. هذا المأزق، والتجاء الكاتب للُّغة حتى تنقذ نصّه من التهشُّم، هو ما يُفقد النص القيمة الأهمّ في الكتابة البوليسيّة؛ التَّشويق.



هذه المعادلة لا تنفي تضمين الكثير من الأعمال الأدبيّة العربيّة لنصوص بوليسيّة تكون جزءًا مؤثرًا من مكوّنات النص، وتعطي قيمة إضافيّة لإبراز الفكرة الأساس فيه، ويمكن أن نقرأ هذا في العديد من الرِّوايات والقصص الأردنيّة.

تظلّ العقدة الأكبر قابعة في مخيّلة الكاتب والقارئ العربي، فعند الحديث عن جريمة بشعة واقعيّة، نجد أنَّ مخيال القارئ العربي لا يصدِّقها، أو هو من باب تنزيه الشخصيّة العربيّة لا يرغب في أن يصدِّقها. نحن أمّة سماعيّة، وليست قرائية، ولا نحبُّ أن نبحث في التَّفاصيل، لذلك لم نصنع قُرّاء.

ما وصلت إليه حال الإنسان العربي من التردّي لم يكن إلا بسبب الجرائم العظيمة التي تُرتكب بحقّه، دون محاولة البحث في أسبابها بغير ما يمليه عليه الإعلام. نجد من السَّهل أن نحوِّل قاتلًا ساديًّا إلى ضحيّة بريئة، أو أن نصنع من الضحيّة شهيدًا. هذا النَّمط من التفكير يقف عائقًا أمام كتابة نصّ بوليسي.

عندما أسمع عن جريمة قتل تهزّ مجتمعنا، أوَّل ما أُفكر به هو دوْر الضحيّة في وقوع هذه الجريمة، مثل هذا الشّكل من التّفكير لن يسمح بكتابة أدبٍ بوليسيٍّ مجرَّد، ومقبول أيضًا.

سميحة خريس:

الروائيّون غرباء عن عالم الجريمة والعقاب

على الرَّغم من أنَّنا كعرب نعيش في حياة بوليسيّة



تمامًا، محاطين بالجريمة والعنف والدَّسائس، إلّا أنَّ الأدب المسمّى "البوليسي" نادر لدينا، وإذا وُجد فهو لا يرق إلى أدب "أجاتا كريستي" مثلًا أو "دان براون"، هناك محاولات بعضها متقدِّم نسبيًّا مثل روايات "أحمد مراد"، ولكن ما كُتب عمومًا لا يصلح لأن يقال إنَّ لدينا هذا النّوع من الأدب.

لماذا؟

ربَّما ميلنا إلى كتابة الرِّواية الواقعيّة كما تبدو الحياة يجعلنا لا نغوص حيث الأسرار، وإذا ذهبنا في البحث عن الخفايا، فإنَّنا نعلِّقها على وجهة نظر السّارد العليم، أي لا نقيم نسيجًا فيه التصوُّر البوليسيّ المعهود في الرِّوايات العالميّة، ولا أريد أن أكون مجحفة بحقّ الرِّوائيين العرب، وأنا منهم، بالقول إنَّ عقلنا لا يميل إلى جانب التَّحليل، لأنَّنا نحلِّل فعلًا في الرِّواية، ولكنَّنا غرباء عن عالم الجريمة والعقاب في مخافر البوليس، نحن ندير تحليلنا على مستوى رسم الشخصيّات ونترك الكشف للأحداث والعقاب للقدر،

والمغامرة محفوفة بالخطر هنا، إذ لا يريد كاتب عربي أن يُعيد كتابة سيرة شارلوك هولمز مثلًا.
وعلى حدّ عِلمي المتواضع لم أصطدم برواية عربيّة تقوم على فهم دقيق لأصول العمل البوليسي مثلًا، وتلك قضيّة تتعلّق بعدم معرفتنا لما يدور بهذا العالم من إجراءات ومن تفاصيل حقوقيّة، ربَّما تمَّ تصوير هذا الجانب في روايات السُّجون ولكن من وجهة نظر واحدة ومن عَيْنَي المسجون. كذلك لا يغيب عن البال تفكيرنا بأنَّ هذا النّوع من الأدب لا يحتلّ المقام الأرفع، كأنه أدب للفتيان، وفي فهمنا للتَّصنيف نستهين بأدب الفتيان على الرَّغم من أهميَّته ودوْره في صناعة العقل العربي، فنبتعد عنه ونلجأ إلى التقليل من شأن مَن يكتبه؛ في تجربة "أحمد مطر" وعلى الرَّغم من أنَّ لديه علامات روائيّة مهمّة، فقد حُسب على الأدب البوليسيّ، وجرى استبعاده من الكتابة الجادّة، وإن كان سوق تداوُل رواياته أعلى بكثير من سواه.
يبقى أن نقرّ بأنَّ الأدب البوليسي وأدب الخيال العلمي لم يرسِّخا أقدامهما في الساحة العربية بعد.

جلال برجس:

الرّوائي العربي نشأ في ظروف جعلته مُلتزمًا وجادًّا

أردُّ غياب الرِّواية البوليسيّة تحديدًا عن الكتابة عربيًّا إلى ماهيّة فعل الكتابة الرِّوائية، والقراءة على حدٍّ سواء؛ فالرِّوائيّ العربيّ نشأ وشرع بالكتابة في ظروف سياسية واجتماعية جعلاه مُعايِنًا -ملتزمًا، جادًّا- لما حدث ويحدث. فقد تلقّى القارئ العربي كثيرًا من الأعمال التي تقترب من مواضيع تؤرِّقه هو في الأصل، ابتداء من النّكبة حديثًا، وانتهاء بمرحلة ما بعد ما سمِّي "ثورات الرَّبيع العربي"، وما تمخّض عن كل ذلك من أزمات على الصعيدين الداخلي للإنسان، والخارجي لمكانه. لذلك لا يقبل المتلقي العربي إلى الآن أن يقرأ رواية موضوعها جريمة قتل، أو ما شابه. فهو يتبنّى وجهة النَّظر ذاتها التي يتبنّاها كثير من النقاد العرب، والتي مفادها أنَّ الرِّواية البوليسيّة جنس أدبي هابط، ولا هدف له إلا التَّسلية غير المقبولة في هذه المرحلة.
لكنَّني أرى أنَّ مرحلة ما بعد الربيع العربي قد تفرز أعمالًا من هذا النوع، وربما تتَّسم بسمات مختلفة عن الرِّواية البوليسيّة الغربيّة. ولا



أرى في ذلك نزوعًا نحو أدب التَّسلية، وعنصر التشويق والإثارة، بقدر ما أرى أنَّه انعكاسٌ لما تمخَّضت عنه المراحل التي مررنا بها، وما أدَّت إليه اجتماعيًّا. ثمّة جريمة منظَّمة تحدث في العالم العربي خاصة بعد التبدُّلات التي نشأت عن تمخّضات العولمة، والأشكال الجديدة من السوق، ومفاهيم المال، والحروب التي طرأت عربيًّا وما تزال تهدم المعمارين الخارجي والداخلي للإنسان. وهذا الانعكاس إن كُتب سيأتي جزء منه مُعاينًا و طارحًا للأسئلة؛ وقوفًا على ما آلت إليه الأمور.

وبرأيي الخاص، فإنَّ الرِّواية البوليسيّة عالميًّا تقسم إلى قسمين، واحد سطحي لا هدف له إلا التَّسلية، وآخر ينفذ إلى عمق الأزمة، ويتعاطى معها طارحًا أسئلته التي تهمّ الإنسان (الشخصيّة الضحيّة) في أعمال مثل هذه. لهذا أتنبَّأ برواية عربيّة بوليسيّة قادمة..

جواهر رفايعة:

الأدب البوليسيّ غير منسجم مع المؤسَّسة الاجتماعيّة والسياسيّة في بلادنا

غياب أو تعثُّر الأدب البوليسيّ في وطننا العربيّ يعود إلى أسباب تتعلَّق بالكُتّاب أنفسهم الذين يبتعدون عن كتابة هذا النوع من الرِّواية؛ لاعتقادهم بأنه أدنى منزلة من غيره، بجانب أنّ النقّاد لا ينظرون إليه بجديّة ولا يعتبرونه نمطًا سرديًّا ينتمي إلى الأدب.



ولأنَّ الأدب يرتبط بالواقع ارتباطًا قويًّا، فإنَّ الرِّواية أو القصة البوليسيّة الموجودة في الأدب العالمي، وعند غالبيّة الشعوب منذ قرون، تمثِّل انعكاسًا لنظام حياة وإفرازًا بالغ التَّعقيد لم يأتِ في يوم وليلة، وإنَّما تدرَّج على قدر تدرُّج المصالح والعنف والانحراف في بعض المجتمعات.

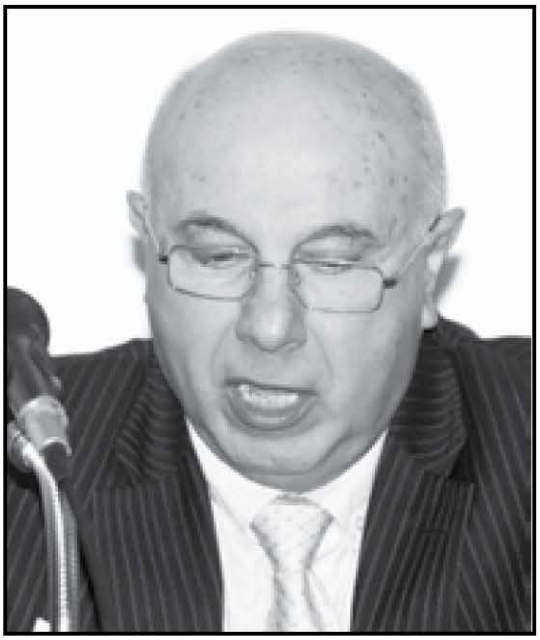
لذلك، فإنَّ الأدب البوليسيّ يبدو غير منسجم مع المؤسَّسة الاجتماعيّة والسياسيّة في بلادنا، ويحتاج إلى التَّأسيس أوَّلًا لكثير من المفاهيم والمصطلحات الحضاريّة الخاصّة به، فمثلًا يجب تحديد ماذا تعني "عدالة" أو "مجرم" أو "بوليس" حتى تجد مسوّغاتها الفنيّة للدُّخول إلى العمل السرديّ البوليسيّ.

كلّنا في فترة الطفولة والمراهقة مثلًا قرأنا كتب الألغاز التي شكَّلت نوعًا من الأدب البوليسيّ البسيط الذي لم يكن جديًّا لنقول إنَّه رواية بوليسيّة عربيّة، وأكثر المحاولات في هذا المجال لا تستمرّ، فلا يوجد عندنا للأسف كُتّاب موهوبون خاضوا في هذا النّوع الأدبيّ وخلقوا شخصيّات بوليسيّة لاقت شعبيّة عالميّة مثل

"شرلوك هولمز" و"هركول بوارو".
ولا أتجنّى إذا قلتُ إنَّ القارئ العربيّ أيضًا قارئ كسول لا يفضِّل مثل هذه الأعمال التي تحتاج إلى التقصّي والتَّفكير والتعمُّق، وتستلزم منه جهدًا ذهنيًا عاليًا.

صبحي فحماوي:
البوليس العربي أداة إخضاع أكثر منه أداة حلّ

لا شكَّ أنَّ الأدب البوليسي هامشي في أدبنا العربيّ الحديث، وقد لا يسجِّل تواجدًا ملحوظًا، ذلك لأنه غير مرغوب فيه أصلًا، ولأنَّ انطباع الإنسان العربيّ عن البوليس هو انطباعٌ محفوفٌ بمشاعر الرُّعب وعدم الانسجام مع المجتمع. حيث يشعر العربيّ أنَّ البوليس يقف في الشارع وبيده صفّارة وعصا. والمَثَل عندنا يقول: "الشُّرطة ورطة"، ومثل آخر يقول: "شوفير.. شرطي.. ". وصورة الشرطي عند العرب مرتبطة بحزام (الكايش)، ولهذا يتجنَّبه الشَّعب العربيّ عمومًا، ولا أقصد تخصيص دولة. ولكن البوليس في العالم المتحضِّر يقف في خدمة أمن المواطن وأمانه.
تتوقَّف سيّارتك لأمرٍ ما في أيّ شارع أوروبي، فتجد شرطة المكان يركضون باتِّجاهك ليساعدوك، وليس ليسحبوا عليكَ دفتر مخالفاتهم.. من هنا جاء حُبّ الناس في الغرب للبوليس، فتجدهم يحتمون به عند الملمّات، بصفته وسيلة إنقاذ.
وعندما تكتب الرِّواية، فأنتَ تنشد الحلّ في النِّهاية، وما دام تدخُّل البوليس عند المجتمع الغربي بالتَّفكير والتَّدبير يهدف إلى الحلّ، فلقد نهَجَ كثير من كُتّاب الغرب على كتابة الرِّوايات البوليسيّة، بصفتها تقدِّم حلًّا، ونشأ عندهم رجل المباحث، بصفته يفكِّر ويحلِّل قبل تدخُّل الشرطة للقبض على الفاعل أو المجرم.. . ولكنَّ البوليس العربي قد يتدخَّل بصفته أداة إخضاع اجتماعيّة، أكثر منه أداة حلّ.
وعلى الرَّغم من أنَّني قرأتُ الكثير من الرِّوايات البوليسيّة مثل رواية "جرائم شارع مورغ" لـ(إدغار آلان بو) وروايات لـِ"آرثر دويل" المشهور بقصص (شرلوك هولمز) البوليسيّة، وروايات الفرنسي "موريس لوبلان" مبتكر شخصيّة اللّص الظريف (أرسين لوبين) وروايات (أجاثا كريستي) البوليسيّة، والفرنسي (جوروج سيمنون) وغيرها كثير، إلّا أنّني لم أتعاطف مع البوليس، ومثل غيري من الرِّوائيّين العرب لم نُفرِّخ روايات بوليسيّة.



وحتى ولو قرأنا بعض الرّوايات العربية المحشوّة بشرطة كثيرين مثل روايات غالب هلسا، وعبد الرحمن منيف "شرق المتوسط"، ورواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب"، ويحق لي ذكر روايتي الأولى بعنوان "عذبة"، وروايتي الثامنة بعنوان "سروال بلقيس" وغيرها، ضمن هذه الصُّور للبوليس الذي يكون الأمن عنده هو إخضاع العربيّ، أكثر ممّا هو خدمته، فلن تتميَّز الرّواية البوليسيّة عندنا، إلّا بتغيُّر دوْر الشرطة ومهمّات البوليس.

إشراف بن مراد المساعفة:
لكلِّ مجتمع مرجعيّاته

لعلَّ غياب هذا الصِّنف من الأدب عربيًّا يعود بالأساس إلى الذهنيّة العامة لدى الكاتب والقارئ العربيّ على حدٍّ سواء، والتي تكشف تمثُّلاتنا تجاه الأدب عمومًا ورسالته. بالإضافة إلى طبيعة المجتمع العربيّ واختلافه عن المجتمع الغربيّ، فلكلِّ مجتمع مرجعيّاته التي تحدِّد ملامح شخصيّته الجماعيّة.
كما لا يمكن أن نغفل عن تأثير المشهد السياسي في تطوُّر هذا الأدب، فعلى الرَّغم من توفُّر مختلف عناصر الجريمة، إلّا أنّ الكاتب يظلّ غير قادر على كشفها كاملةً ولو في نصِّه، فالجريمة ليست بالضَّرورة من صنع الخيال بشكل كامل، فهي وإن اعتمدت على مخيّلة الكاتب فإنَّها متجذِّرة في الواقع.

وبغياب الأدب البوليسي العربي غاب النَّقد المتخصِّص لهذا الصِّنف من الأدب، في الوقت الذي عرفت فيه المكتبة العربيّة العديد من العناوين في ما يُعرف بأدب السجون و أدب المخابرات و الجاسوسية..
ومع ذلك، لا يمكن أن نغفل عن أهميّة بعض العناوين التي وجدت انتشارًا كبيرًا خاصّة لدى فئة اليافعين والشباب، ونذكر منها سلسلة أدهم صبري، وروايات التجسُّس "قصتي مع الجاسوس" للكاتب ماهر عبد الحميد، بالإضافة إلى مؤلفات د.نبيل فاروق وعبدالله يسري وإحسان عبدالقدوس ومجيد طوبيا.
وكثيرًا ما اقترن نجاح هذه الأعمال بتحويلها إلى الدراما التلفزيونيّة، حيث تحوَّلت روايات صالح مرسي إلى مسلسلات ناجحة مثل مسلسل "رأفت الهجان" بأجزائه الثلاثة التي ما زالت تحقِّق نسبة مُشاهَدَة عالية ■



رأفت الهجان

مقاربةٌ ظاهراتيّة في (جماليّات المكان) لـِ «باشلار»

د. غسان إسماعيل عبد الخالق/ الأردن

قرأتُ الطبعة الثانية المترجمة(*) من «جماليّات المكان» لـِ«غاستون باشلار» في العام 1984، فأغرمتُ به، لأنَّهُ ساعدني على تفهُّم كثير من المشاعر التي كانت تجتاحني تجاه مدينة إربد بوجهٍ عام، وتجاه جامعة اليرموك بوجهٍ خاص، وتجاه البيت الذي كنتُ أقطنه في عمارة «ست أبوها» بوجه أخصّ! يا له من مدخل ذاتي للاشتباك مع كتاب ملأ الدُّنيا وشغل الناس لخمسة عقود! لكنَّني تعمّدتُ هذا المدخل لأكون أكثر انسجامًا مع ذاتيّة «باشلار» وظاهراتيّة كتابه العتيد. ومع ضرورة التذكير بأنَّني وقد عدتُ لقراءة هذا الكتاب الآن (2017) بعد مرور أكثر من ثلاثين عامًا على قراءَتِي الأولى له، لغاية ظاهراتيّة في نفسي، فإنني أستطيع أن أؤكد حقيقة أنه من أفضل وأجمل وأصعب الكتب التي أُلِّفت في القرن العشرين، فهو نسيج وحده بكل ما في الكلمة من معنى، وكأنَّ كل كلمة أو جملة أو فقرة أو صفحة منه، قد قُدّت باتِّفاق مُضمر وتامّ بين أربعة مؤلّفين اجتمعوا في شخص «باشلار»؛ وهم: العالم والفيلسوف والمحلِّل النَّفسي والشّاعر!

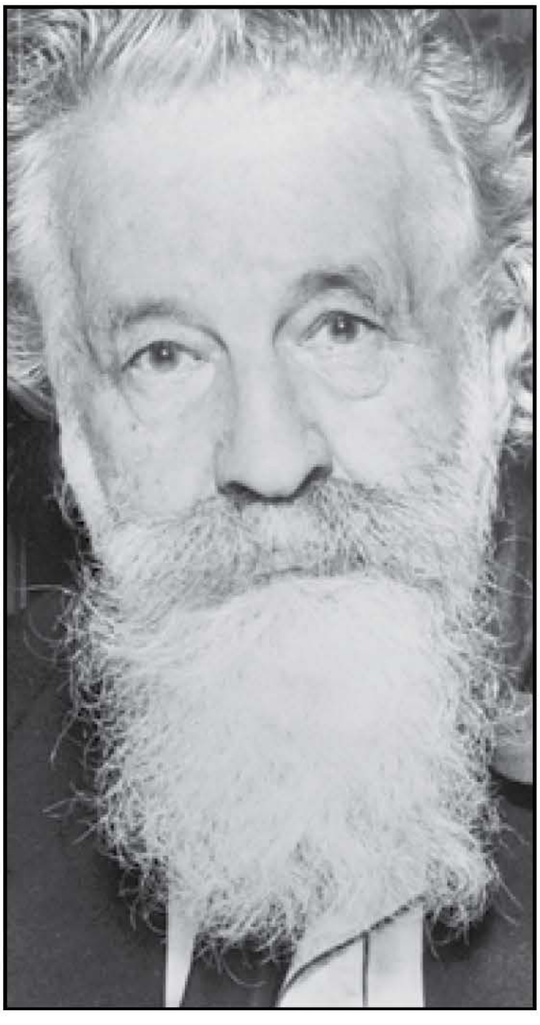
على أنَّ هذا الإحساس بفرادة «جماليّات المكان» لا يمكن الشُّعور به، إلّا إذا سلّمنا بإمكانيّة حدوث كل ما يُقال داخله، أعني أنه أشبه بحكاية مصباح علاء الدين؛ فحتى نستمتع بهذه الحكاية تمامًا ونستسلم لسحرها، علينا أن نخلع أحذية المنطق والواقع والمعقول، قبل أن نلج بابها السّحريّ. ولا ريب في أنَّ «باشلار» قد أسدى لنا في هذا الكتاب صنيعًا لا يقدَّر بثمن، حينما بادر هو أولًا

(*) ترجمه وقدّم له الروائي الأردني المعروف غالب هلسة.

إلى التَّسليم ببراءة حكايته وقابليّتها للتَّصديق، فألقى خلف ظهره بثلاثة عشر كتابًا لامعًا في فلسفة العلم ليبدع كتابًا في فلسفة الجمال، انطلاقًا من قناعته التامّة بعبقريّة الخيال البشريّ وقدرته على تجاوز حدود العقل والحس والمادة عبْر الذاكرة وأحلام اليقظة، واستنادًا إلى دوْر المكان في مَرْكَزَة وتكييف هذا الخيال.

إنّ أيّة محاولة لتلخيص مقولات «جماليّات المكان» استنادًا إلى «جماليّات المكان» نفسه محكوم عليها بالفشل مسبقًا، لأنَّ كل جملة في الكتاب -كما أسلفنا- تصلح لتكون اقتباسًا وفكرة وصورة في آن واحد، فليس هناك من سبيل لإنجاز هذه المهمّة الشاقّة إلّا من خلال تقديم قراءة ظاهراتيّة له، أي بذل أقصى ما نملك من جهد للتَّعبير عن إحساسنا به دون التورُّط في إعادة إنتاج عباراته وطروحاته حرفيًّا!

ولعلَّ إعادة بناء فكرة المكان، هي الحكاية الأولى التي بادر «باشلار» للمصادرة من خلالها على مطلوب الرياضيات والفيزياء والميكانيك في آن واحد، لأنه لوَّح -منذ البداية- بعبثيّة الاعتقاد بأنَّ المكان مفهوم هندسيّ متعيّن، وأحَلَّ محلّه مفهوم المكان المتخيَّل العابر لحدود الزَّمان والمساحة والمسافة عبْر الذاكرة وأحلام اليقظة. المَكان المُستعاد من الماضي أو المُختار في الحاضر، أو المنشود في المستقبل، وفقًا لِـ«باشلار»، هو مركز الخيال الخلّاق، والبيت هو مركز المكان، والحجرة هي مركز البيت، والخزائن والصناديق والعلب هي مراكز الحجرة. ليس هذا حسب، بل إنَّ البيت كائنٌ حيٌّ يسمع ويرى ويتحدّث ويتنفّس ويحب ويخاف ويحزن ويفرح! كما أنّ له رأسه وأناه العليا (العِلِيّة) وله أطرافه وأناه السفلى (التَّسوية). وله جذعه وقلبه النابض (غرفة المعيشة)، كما أنّ له عيونًا وآذانًا (النوافذ) وألسنة وشفاهًا (الأبواب)، فضلًا عن أيقوناته ورموزه (الأقفال والمفاتيح). البيت.. هذا المعادل الشعري لوجودنا، كلّما تجاوزنا حجرة المعيشة فيه باتّجاه الأعلى شعرنا بالطمأنينة والثقة وغمرنا



غاستون باشلار

الضوء والدفء، وكلما انحدرنا فيه باتِّجاه الأسفل شعرنا بالخوف والقلق وحاصرنا الظلام والبرد. ولأنه ليس مفهومًا أو صورة هندسيّة، فإنه يمكن أن يكبر ويتضخَّم حتى يصبح مدينة أو قرية أو قلعة أو غابة، كما يمكن أن يصغر ويتضاءل حتى يصبح عشًا أو قوقعة أو حبة فاصولياء!

حتى نمتلك مثل هذا الإحساس الظاهراتي بالبيت، كبيرًا كان أم صغيرًا، فإنَّ علينا أن نغادر منطق السببيّة التي طالما تمترس خلفها الفيلسوف والعالم والمحلِّل النفسي، وأن نُسْلِمَ أنفسنا لمنطق الصورة التي طالما أنتجها الشاعر بوصفه حالمًا عظيمًا. إنّ هذه الصورة تمثل ناتج العلاقة بين الشاعر والواقع في لحظة مختارة بعناية، وهي على الرّغم من سذاجتها الظاهرة إلا أنَّها تمتلك منطقها الخاص وحقيقتها الرّاسخة، لأنها تعبِّر عمّا رآه الشاعر ووعاه وامتلك القدرة التامّة للتعبير عنه.

على أنَّنا يجب أن نكون على حذر من الخلط بين الصورة الشعريّة الخالصة والاستعارة الشعريّة الخادعة، لأنَّ الصورة هي الأفكار الحقيقيّة المعبِّرة عن الواقع، وأمّا الاستعارات فهي ليست أكثر من تعبيرات نتوسَّل بها لتأكيد عجزنا عمّا لم نفهمه أو لم نحسّ به على نحوٍ عميق، وبهذا التَّأويل الظاهراتي للمعرفة، يمكننا الزَّعم بأنَّ العالم ليس إلا مجموع الصور الشعرية التي أنتجها الشعراء العظماء. إنه محصِّلة جدل الخيال الذاتي مع الواقع الموضوعي الذي لا يتحقَّق ولا يكون إلّا إذا أحسسنا وعبّرنا به عن هذا الإحساس من خلال الشعر.

وإذا كان وجود الذات الحالمة الشاعرة شرط وجود الواقع الموضوعي وتحقُّقه، فإنَّ وجود القارئ الحالم المبدع هو شرط وجود الشاعر العظيم وتنصيبه، أعني أنَّ شكسبير أصبح شاعرًا كبيرًا لأنَّ ثمّة قرّاء كبارًا قرأوا شعره وتأثَّروا به وأعادوا قراءته وهم يحلمون بأن يكونوا شعراء مثله. في هذا المستوى من القراءة الحالمة المترعة بالخيال الخلّاق يصبح الشعر/ الشاعر موضوعًا لذات القارئ المبدع الذي يطلق العنان لخياله حتى يبلغ لحظة الاسترخاء الروحي التام، محققًا في كل قراءة، حالة فريدة من اتحاد الذات مع موضوعها، أو مطلقًا رغباته الزمنيّة في أن يكون شاعرًا، إلى درجة انبثاق ما يسميه «باشلار» (الرّنين العاطفيّ)، وهي تلك اللحظة من التواصل الحسّي العميق والنّبيل والنّابض بالكبرياء بين القارئ والقصيدة، أو بين الذات وموضوعها.

كلُّ هذا الشّطح الظاهراتي، يصعب التَّعاطي معه، ما لم نجتَز عتبته وقد تجرَّدنا من كل مسلّماتنا المعرفيّة السابقة، وما لم نفكر بحرية تامة ومنعتقة من أيّة مرجعيّة فلسفيّة أو علميّة أو سيكولوجيّة، كما يؤكد «باشلار» الذي جرّد من نفسه مثالًا لِما يمكن أن يكون عليه العالِم أو الفيلسوف من وثوقيّة معرفيّة نمطيّة وما يمكن أن يؤول إليه من حدس واستبصار. إلى درجة أنه -وعلى غير العادة- يمثِّل للعالم والفيلسوف الواثق بِـ«الاسكافي» الذي لن يرتفع عن مستوى

النَّظر إلى الحذاء، ويستنتج تبعًا لذلك أنَّ المحلّل النَّفسي أيضًا وبوصفه مهووسًا بنظريّة الكبْت الجنسيّ لن يرتفع عن مستوى التفكير بالفَرْج!
وللحقّ فإنَّ علينا الاعتراف بأنه قد أبلى بلاءً حسنًا، حينما تصدّى لتأويل أيقونة القفل والمفتاح من منظور ظاهراتي مكاني مقارنةً بالتَّأويل الفرويدي الجنسي؛ فالمحلّل النفسي لن يجد مانعًا من الاندفاع باتجاه التفسير الجنسي المبتذل للقفل بوصفه العضو التناسلي المؤنَّث وللمفتاح بوصفه العضو التناسلي المذكّر. أمّا باشلار، وفي لحظة من ألمع لحظات استبصاره الظاهراتي، فإنه ينفذ إلى ملاحظة حقيقة أنَّ مقبض الباب لا يفتح الباب ويغلقه كما قد يتبادر فورًا لأذهاننا، بل إنّ وظيفته في المقام الأوّل هي فتح الباب، إذ أنّ (المفتاح هو الذي يغلق البيت أكثر ممّا يفتحه في حين أن مقبض الباب يفتح الباب أكثر ممّا يغلقه... لأنّ حركة الإغلاق هي دائمًا أكثر حدّة وصرامة من حركة فتح البيت)!!
هل كان الشِّعر خاصّة، وهل كان الشعراء بوجه أخصّ، بحاجة ماسّة إلى هذا الإعلان المدوّي عن إعادة الاعتبار لهم في مستهلّ النِّصف الثاني من القرن العشرين الذي شهد غطرسة العلم في أقسى صورها بعد إلقاء القنبلة الذريّة على هيروشيما تمهيدًا لتتويج هذه الغطرسة في أكثر استعاراتها التي تمثَّلت في هبوط الإنسان على سطح القمر؟! أعتقد أنَّ (فلسفة الجمال) خاصّة و(نظريّة الأدب) بوجه أخصّ كانا في حاجة قصوى لمن يثأر من نظرية الكهف الأفلاطوني، ويتكفّل بإعادة الشعر والشعراء إلى شوارع الجمهورية الفاضلة، التي لم يتردَّد أفلاطون في طردهم منها، لأنهم مزيِّفون للواقع وأبعد ما يكونون عن امتلاك المعرفة بالحقائق الخالدة.
إنّ «جماليّات المكان» في ما أزعم، يمثِّل بيانًا شعريًّا مناوئًا لأفلاطون الفيلسوف في المقام الأوَّل، ولأرسطو العالِم في المقام الثاني، وما كان لهذا الإعلان أن ينبثق بكلِّ هذه الحيويّة لولا الفجائع وخيبات الأمل الفادحة التي خلّفتها الحربان العالميتان الأولى والثانية، جرّاء تعاظم التَّنافس والتَّنازع على المصالح الماديّة المجرّدة. وهل كان التَّنافس والتَّنازع ليبلغا هذا الحدّ من القتل والتَّدمير والإبادة لولا تصاعد منظومات المنطق الواقعي العلمي العقلاني البارد؟
ما مِن محرِّك أكثر وجاهة -في ما أزعم- من هذه (الصورة التراجيديّة) التي قيّض لـِ«باشلار» أن يشهد كثيرًا من (استعاراتها القاتلة) إبّان عمله في الجيش كضابط برقيّات، ومع أنّه لم يأتِ على ذكر الحرب العالميّة الأولى أو الثانية إلّا من خلال مثال عابر، إلّا أنّني سأغامر بالقول: إنَّ هذا العنوان؛ «جماليّات المكان» وكلّ ما استدعاه من مقاربات لجزئيّات وكليّات حميمة جدًا، ما كانت لتنبثق في وعي «باشلار» لولا «قبائح المكان» التي نثرتها مدافع وطائرات وجيوش الحربين العتيدتين، بل لولاها ما كان «باشلار» ليهجر فلسفة العلم الماضية كحدِّ السكّين، ويلوذ بصومعة الشِّعر بحثًا عن سكينته الذاتيّة العميقة ■

كتابان جديدان في حال الأمَّة العربيّة الرّاهن
للمؤرِّخ "علي محافظة"(*)

د. المهدي عيد الرواضية/ الأردن

لَعَلَّ البحث في التواريخ القديمة، والتأليف فيها، أهون من الوقوف على حقيقة الأوضاع الكائنة في زماننا الذي نعيشه، ذلك أنَّ ما نكتبه عن الماضي محكومٌ بمقدار ما وصل إلينا من أخباره وشواهده، وما يؤدّيه التَّقريب والتَّرجيح والظنّ، بينما تتوزّع المعلومات في هذا الوقت وتتضارب الأخبار التي تتوالى علينا بتواتر من الفضاء الواسع المفتوح، يصوغه كلّ أحد بحسب غاياته وأهدافه ومصالحه، حتى بالكاد يطمئنّ المرء للقليل ممّا يسمعه ويتلقّاه.

خَتَمَ المؤرِّخ الأردنيّ الدكتور علي محافظة العام 2017 بإصدار كتاب يشتمل على قضايا متعدِّدة في الفكر السياسي والحركات الوطنية واتِّجاهاتها في الوطن العربي، ودوْرها في ما عُرف بالرَّبيع العربيّ، واستهلَّ مطلع العام (2018) بإصدار كتاب آخر أفرده لتتبُّع حركات الإسلام السَّلفيّ السياسيّ في العالم العربيّ، وبيان المشارب والأصول الفكريّة التي اتَّكأت عليها تلك الحركات استمدادًا للشرعيّة، وتأصيلًا لوجودها، وكسبًا للأتباع والمؤيِّدين.

والكتابان يُكمل أحدهما الآخر في محاولة رسم صورة الأوضاع السياسيّة التي مرّت بها العديد من الأقطار العربيّة في المشرق والمغرب خلال الأعوام الماضية، ورصد التدخُّلات المباشرة وغير المباشرة التي أحدثتها الحركات السياسيّة في صيرورة الأحداث، وما نتج عنها من إزالة أنظمة حاكمة، وتدمير للبنى التحتيّة لبعض الأقطار، وفوق كل هذا: السّيل الجارف من دماء الضَّحايا الأبرياء، وما يلحق بذويهم من الحسرة والمرارة بعدهم!

حمل الكتاب الأوَّل عنوان "الانتفاضة الثوريّة العربيّة"، واستعرض فيه المؤلف مجموعة من

القضايا الفكريّة والسياسيّة التي ما زال بعضها محلّ جدل وخلاف بين مُنظّري الفكر السياسي، ولعلّه اختار لكتابه هذا العنوان كبديل عمّا اشتهر مجازًا باسم "الربيع العربي" ليكون أصدق توصيفًا عن حالتها وطبيعتها، فهي انتفاضات أو ثورات شعبيّة مدفوعة بواقع سيئ اقتضى التَّغيير؛ وهو ما حصل في أربعة بلدان عربيّة، وشكّلت هاجسًا لدى بلدان أخرى لتدارك المطالب الشعبيّة بإجراء حركات إصلاحيّة في العديد من الجوانب؛ خاصّة السياسيّة بإقامة الديمقراطيّة ومنح الشعب مزيدًا من الحريّات العامة وتحسين الأوضاع الاقتصاديّة ومستوى المعيشة ومحاربة الفساد.

في الفصول الأربعة التي يتكوَّن منها الكتاب، وما يندرج ضمنها من دراسات، طاف الدكتور محافظة على أغلب المفاصل المكوّنة للتوجُّه العام لدى الشُّعوب، وعاين بعين فاحصة ملامح البيئة الفكريّة الدّافعة للقوى المؤثِّرة في المجتمعات العربيّة، من تيّارات وأحزاب متنوّعة المشارب والأطياف، وقوى شعبيّة عفويّة غير منظَّمة أو متحزِّبة، من الرجال والنساء، هذه القوّة التي تلقّفت شرارة البدء وعجّلت بانتشار النار في الهشيم.

كان لهذه الثورات أسبابٌ وجذور تتجاوز العصر الحديث، وهي ترتبط بمكوِّنات الفكر العربيّ وتطوُّره منذ قيام الدولة الإسلاميّة، وتشكُّل الفِرَق والمذاهب والكيانات السياسيّة، وعلاقة كل منها بالسُّلطة، وصولًا إلى فكرة التَّغريب والإعجاب بالمدنيّة الغربيّة وما رافقها من أنظمة سياسيّة وفكريّة، جرى استيرادها وتطبيقها، ودخلت مسمَّياتها في قاموس العرب الكبير، بل خلعت بعض الأقطار لباس الدين كناظم للحياة السياسيّة، ولبست رداء العلمنة على تفاوتٍ في ما بينها في التَّطبيق أو التَّنظير.

وفي السّياق ذاته، تتبّع المؤلف الحالة الاستعماريّة التي استهدفت الأقطار العربيّة في المشرق والمغرب في القرن الماضي، وأوْلى مساحة واسعة للحديث عن الهمّ العربيّ المشترك؛ المتمثل في القضيّة الفلسطينيّة والكيان الصهيونيّ الطارئ منذ وعد بلفور، وما استتبع ذلك من ظهور أحزاب واتِّجاهات فكريّة وقوميّة لرفض التعهُّد البريطاني ومحاولة توليد حالات وحدويّة عروبيّة.

ويؤشّر المؤلف إلى أنَّ الأقطار العربيّة التي سَلِمت من أذى الثورات الشعبيّة، ولم يطلْها التَّغيير، ليست بمعزلٍ عن مصيرٍ مُشابهٍ ما لم تتدارك الأسباب الواقعيّة التي أشعلت تلك الثورات، وهي محتاجة لاستلهام العِبَر والدروس ممّا حدث، وعليها أن تعمل جاهدة على تلمُّس المطالب الشعبيّة المحقّة والتَّماهي مع نبض الشُّعوب، وتيسير أسباب العيش الكريم بالحدّ من البطالة والفقر، وإتاحة القدر اللازم من الحريّة والديمقراطيّة.

وفي بحثه لملف الإصلاح في الأردن واستعراض الحراك الشعبيّ، أوْلى المؤلف قضايا التَّربية والتَّعليم بمستوياتها المختلفة أهميّة بالغة، ذلك أنَّ نحو ثلث الشعب الأردنيّ هم من

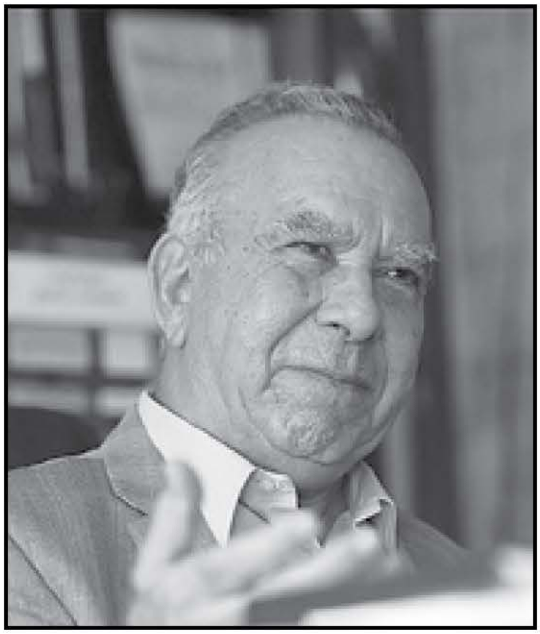
فئة الشباب؛ أغلبهم على مقاعد الدراسة في المستوى المدرسيّ أو الجامعيّ، بما يستوجب إعادة النَّظر إلى هذه الشريحة الواسعة، والمؤثِّرة حاليًا ومستقبلًا، بمزيد من العناية، وأن تعمل الجهات المختصّة بقطاع التَّربية والتَّعليم على خلق الجوّ الملائم لمشاركة الشباب في العمل السياسيّ والتنمويّ وتحمُّل الهمّ العام بوعي وإدراك للمصلحة العامة، خاصة مع وفرة الأفكار المتدفِّقة إلى فئة الشباب عبْر وسائل التَّواصل الاجتماعيّ المتعدِّدة؛ التي يجيدون استخدامها.

في الكتاب الثاني، الموسوم بـِ"الحركات الإسلاميّة المتطرّفة في الوطن العربي"، توسّع محافظة في معالجة الجزئيّة المتصلة بالحركات السلفيّة، والتي كان قد ألمح إليها عرضًا في كتابه السابق لاتِّصالها بالثورات العربيّة، وأفردها في هذا الكتاب الكبير، متتبِّعًا الجذور التاريخيّة التي استندت عليها، وتقدير حجمها وتأثيرها في المجتمعات والبيئات التي نشطت فيها.

يقع هذا الكتاب في ثلاثة أبواب رئيسة، تتفرَّع من كلّ واحد منها فصول تستوفي محاوره، وتناول نشأة المسلك السلفيّ ومنابعه في إطاره التأصيليّ النظريّ، وأرجع بداياته الأولى للإمام أحمد بن حنبل وأصحابه الذين انتشر بهم مذهب الحنابلة، وهو إن كان أقلّ مذاهب السنّة من حيث عدد الأتباع، لكنّ الأقوال والأدبيّات التي نادى بها الحنابلة كانت أكثر تأثيرًا في ما بعد؛ لانتهاجها سبيل التعصُّب والتشدُّد، خصوصًا بعد أن تبلورت أفكارهم السياسيّة المتشدِّدة على يد الإمام أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، في كتابه "السياسة الشرعيّة في إصلاح الرّاعي والرعيّة"، والذي حدّد فيه القواعد النّاظمة للعلاقة بين الحاكم والرعيّة، وهي القواعد التي يتبنّاها أتباع التيّارات السلفيّة كافّة في تحديد العلاقة بين السُّلطة والشَّعب، وتطوَّرت هذه الأفكار عبْر العصور وصولًا إلى دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب التي لاقت قبولًا لدى كافّة التيّارات والحركات السلفيّة المعاصرة بما فيها الحركات الجهاديّة المتطرّفة.

واستعرض المؤلف عددًا من رموز الدعوة السلفيّة في طور التَّجديد والدَّعوة السلميّة إبان القرن التاسع عشر الميلادي، وما تلا ذلك من تحوُّل نحو العنف والقوة في فرض الأفكار والمبادئ التي آمنت بها تلك الجماعات في القرن العشرين؛ بتنظيمات علنيّة وسريّة تنادي بالجهاد وتكفير المخالفين لهم، وتتبَّعَ الباحث زعماء كلّ حقبة على تتابع السنين في مصر وبلاد الشام والعراق والجزيرة العربيّة وأقطار المغرب العربيّ، والظروف التي صاحبت ظهور كل حركة منها ومدى تأثيرها على أرض الواقع.

وأفرد المؤلف بابًا لبحث ومعالجة مسألة نزوع السلفيّة الجهاديّة إلى تبنّي العنف والإرهاب كوسيلة لفرض وجودهم في العديد من الأقطار، في مصر والسودان والصومال، والعراق، وبلاد الشام، الخليج والجزيرة العربيّة، والمغرب العربيّ، وقوفًا بالبحث عند العام الماضي (2017)، بما في ذلك ملاحظة النموّ الكبير لهذه



الجماعات المتطرِّفة بعد غزو العراق عام 2003، وما تلاه في حقبة الثورات العربيّة (الرَّبيع العربيّ)، على اختلاف مسمَّيات هذه التيّارات والجماعات، وتبعيَّتها، ومقدار تأثيرها على أرض الواقع بقوّة أتباعها وكثرتهم أو قلّتهم. وقد اعتمد المؤلف في جمع معلوماته ومصادره عن هذه الحقبة من متابعته الدقيقة لنشاطات الجماعات السلفيّة الجهاديّة ورصد مجريات الأحداث في المناطق التي مارسوا نشاطهم فيها، وشكَّلت البيانات الرَّسميّة وتصريحات الزعماء والمسؤولين في كافة المستويات مصدرًا أساسيًا في إعداد هذا المبحث، إضافة لما تضمّنته وسائل الإعلام والتقارير الصحفيّة.

كما تعرَّض المؤلف لبيان مدى تأثير الدَّوْر الخارجي المتمثِّل في القوى الكبرى، في نشأة التنظيمات الإسلاميّة المتطرفة، وتوفير الدَّعم المالي والعسكري لها، وسكوتها عن تحرُّكات تلك الجماعات وممارساتها في كلّ البؤر التي نشطت فيها وارتكبت المجازر والفظائع بالأهالي والعُزّل، وخَتَمَ الكتاب بطرح تساؤل تقتضيه الحالة الرّاهنة بعد المواجهة الشَّديدة التي تلقّتها أغلب الحركات المتطرِّفة، وتطهير المناطق التي استولوا عليها، وتفرُّق عناصرهم، مؤدّاه: التساؤل عن مستقبل الحركات الإسلاميّة المتطرِّفة؟ والإجابة التي قدَّمها المؤلف تشير إلى أنَّ عملية القضاء عليها لا تعني الاستئصال التام، فربَّما تعاود الظهور في مكان آخر كلّما سنحت لها الظروف، لأنَّها حركات عقيديّة، تستمدّ قوَّتها من تراث قديم جرى تجييره على نحو معيَّن، ولها أتباع يؤمنون بسلامة مذهبهم ووسائلهم في الدَّعوة، بما يحتِّم على جميع الدول العربيّة التوجُّه إلى الوحدة والتضامن في ما بينها كمطلب تنادي به الشُّعوب العربيّة وتأمل حدوثه، وبقيامها تنتهي مطالبة الحركات السلفيّة لإحياء فكرة الخلافة التي يزيِّنونها لجيل الشباب، كما يقتضي التَّدبير ضرورة فصل الدين عن الدولة حتى لا تأخذ القوانين النّاظمة طابع القدسيّة والحرمة، وأن تتضافر الجهود لعامل الوقاية بتحصين المجتمع -وخاصة فئة الشباب- من تسرُّب الأفكار الشاذَّة المختلّة، بتجديد الخطاب الدّيني المبتنَى على العلم والنَّقد والتَّفكير، كما عوّل الباحث على مفكِّري الأمة ومثقَّفيها للقيام بواجبهم التَّنويريّ الوازن في تبصير العامّة وخدمة قضايا الأمّة.

إنَّ مبلغ الخطر الذي يمكن استلهامه من طرح

المؤلف، ممّا يؤشّر له الكتاب عمومًا، أنَّ نجاح بعض ثورات الرَّبيع العربيّ، التي وقعت بشكل عفويّ دون سابق إنذار مع توفر البيئة الملائمة لقيامها، قد يدفع ببعض الحركات السلفيّة المتطرّفة لإنتاج مثل هذه الثورات في أقطار أخرى، مدفوعة بما تحمله من أفكار الشرّ والأذى، وباستغفال البسطاء من العوام وإيهامهم بأنَّ ما يقومون به هو تطبيق لتعاليم الشَّرع ونُصرة للدين.

ويحفل الكتابان بالكثير من الرُّؤى والأفكار التي طرحها المؤلف عبْرَ بسطِه للموضوعات، وهي جديرة بالنَّظر والاعتبار، تمثِّل نظرته الشخصيّة كمؤرِّخ شاهد على كثير من الحوادث والتفصيلات، ومُعاين لها، خاصّة في مجال التَّربية والتَّعليم وأهميّة إيلاء قطاع الشباب العناية اللازمة، بالتَّوازي مع التفاتة صارمة للأفكار المتطرّفة التي تنتجها حركات الإسلام السلفيّ الجهاديّة، التي انتهجت القتل وبثّ الرُّعب كوسيلة لتحقيق غاياتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر يدعو المؤلف إلى توفير البديل الإصلاحي المتنوِّر لتقديم رؤية عصريّة للإسلام الوسطيّ المعتدل، المؤمن بسُبُل الحوار والتَّفاهم بديلًا عن العنف، يُفضي إلى صنع مستقبل آمن وحصين لهذه الأمّة وأجيالها القادمة ■





(*) الكتابان:

1. الانتفاضة الثوريّة العربيّة "دراسات عن العلمانيّة والليبراليّة والتاريخ المُعاصر"، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2017.

2. الحركات الإسلاميّة المتطرّفة في الوطن العربي "الجذور الفكريّة والتحوُّل إلى العنف والإرهاب"، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2018.

مذكّرات رجل شجاع "رحلتي مع الأردن"* لـِ"أحمد الطراونة"

د. عصام سليمان الموسى/ الأردن

لا بُدَّ من الاعتراف بأنَّ المذكّرات عمومًا تتضمَّن مادة فريدة لأنَّ فيها الكثير من بوح النَّفس والوجدان، وهي بمثابة ذاكرة حيّة لأحداث مرَّ بها كاتبُها، فتصبح بالتالي ذاكرة وطن من وجهة نظر صاحبها. وتزداد أهميّة المذكّرات إذا ما كتبها سياسي شغل مواقع مسؤولة كما في مذكّرات السياسي المرحوم المحامي أحمد الطراونة.

مذكّرات الطراونة التي تغطي سبعةً وسبعين حَوْلًا، بين عامي 1920 و1997 تُتيح للقارئ إطلالات على أسرار لا يعرفها المواطن الذي عاش أحداثها المحوريّة في تاريخنا القريب، كما أنَّ المذكّرات تكشف لنا أستار الحياة في الجنوب عند نشأة الإمارة، والبدايات المتواضعة التي انتهت إلى بناء وطنٍ متين البنيان.

كتب مقدّمة الذِّكريات المرحوم دولة الأستاذ أحمد اللوزي وأشاد بصاحبها الذي نشرها وهو "في ميدان العمل العام وفي قمّة العطاء، فقدَّم للناس اجتهاده ورأيه في الأحداث والأشخاص".

غطَّت المذكّرات فترة عايش فيها صاحُبها مرحلة بناء الأردن كدولة خرجت من حطام الدولة العثمانيّة إمارةً عربيّةً مستقلّةً اجترحتها الثورة العربيّة الكبرى وورثت مبادئها، فتقدِّم مذكّراته لقطات مُصوَّرَة تبيِّن مراحل بناء الوطن في أصعب الظروف وأحلك اللحظات. وفي مقدِّمته لكتابه يقول الطراونة إنَّهُ في عمله السياسي الذي ناهز نصف القرن قد قدَّم "للوطن بكلِّ ما أتيح لي من جهد"(ص12).

عمل الطراونة في مناصب عدّة خلال حياته السياسيّة منها: وزيرًا للزراعة وللدِّفاع وللتربية والتعليم وللماليّة ورئيسًا لقناة الغور الشرقيّة ومستشارًا لجلالة لملك ورئيسًا للمجلس الوطني الاستشاري ولمجلس النوّاب ولمجلس الأعيان

وللديوان الملكيّ، وسفيرًا يحمل رسائل الملك إلى رؤساء الدُّوَل، وغير ذلك من مناصب حسّاسة. هذه التَّجربة الغنيّة تزيد من أهميّة المذكّرات السياسيّة.

النشأة

وُلد في الكرك عام 1920 لوالد من المتعلمين القلائل الذين درسوا في المدرسة الرشديّة في تلك البلدة وعمل موظفًا عاش في الكرك طوال حياته "بينما عاشت العائلة مع بقيّة أفراد العشيرة عيشة البداوة والقرية في آن واحد". وتوفيت والدة أحمد وعمره عام ونصف، وتزوّج والده من فتاة كرديّة كان والدُها ضابطًا في الجيش التركي. تولّت تربيته جدَّته من جهة والده وأخذته للعيش معها بين أفراد القبيلة في بيوت الشَّعر، بينما ظلَّ والده في مدينة الكرك.

التَّعليم

بدأ الطراونة تلقيه للعلم في مدرسة الشيخ سلمان العوف الذي كان يتنقَّل مع القبيلة: "ويدرِّسنا في (شقّ) أحد البيوت جلوسًا على الأرض في حلقة تبدأ به وتنتهي عنده، ونكتب على لوح من الصّفيح بقلم من القصب، وبعد الانتهاء من تعلُّم الحروف الأبجديّة نتعلّم القرآن الكريم ومبادئ الحساب.. . وكُنّا نستعير حبرًا لنضعه على ثيابنا يميِّزنا عن الذين لا يتعلّمون".

ولمّا بلغ السابعة أخذه والده إلى الكرك، وأدخله المدرسة، فتغيَّرت حياته تغييرًا جذريًا.

الحاج أمين الحسيني

من تلك الأيام يتذكَّر رجلًا مُلَثَّمًا كان يزور حسين باشا الطراونة زعيم العشيرة، ويقضي وقتًا في ضيافته، اكتشف لاحقًا أنَّه مفتي فلسطين الحاج أمين الحسيني الذي كان يجيء ساعيًا وراء السِّلاح من أجل النِّضال في فلسطين.

أنهى أحمد الصف الثامن في الكرك، وكان عليه أن ينتقل إلى السلط لينهي التاسع والعاشر ويتخرَّج بشهادة المترك. بعدها عُرضت عليه الوظيفة، فرفضها، وآثر أن يلتحق بالجامعة في دمشق، وكان "أوَّل طالب مسلم من محافظة الكرك يحصل على شهادة جامعيّة هي ليسانس من معهد الحقوق في الجامعة السوريّة عام 1942". وكان الأوَّل على أقرانه في سنوات الجامعة.

قاضٍ في الطفيلة

بعد تخرُّجه وعودته إلى عمّان عُيِّن في الحال قاضيًا تحت التَّدريب، ثم عُيِّن قاضيًا في عمّان لكن، بعد عشرين يومًا انتُدب قاضيًا للصُّلح في الطفيلة التي استمرّ عمله فيها أربع سنوات، ثم أصيب بمرضٍ في كليته، ونُقل إلى المستشفى الإيطالي بعمّان(ص20). وفي مذكّراته يمتدح الطراونة كرم أهل الطفيلة، لكن لم يكن هناك مخبز ولا مطعم، فكانت حياة الموظف الأعزب "جحيمًا لا يُطاق". وهو يعترف بفضل زوجته الشركسيّة التي سهرت على راحته. وفي الإجازات كانت الرِّحلة إلى الكرك على ظهر الدَّواب تستغرق خمس عشرة ساعة.

العمل السياسيّ

في أوائل العام 1950 كانت مُباحثات الوحدة بين الضفتين، وبدأت الاستعدادات لإجراء انتخابات نيابيّة. وفي أحد أيام الجُمَع حين كان القوم يسلِّمون على الأمير عبدالله، طَلَبَ إليه أن يرشِّح نفسه للانتخابات النيابيّة، ففعل وفاز فيها. بعد نجاحه في الانتخابات النيابيّة في سنّ الثلاثين، خدم ملوكًا ثلاثة: المغفور لهم أصحاب الجلالة: عبد الله الأول وطلال والحسين.

وكان عضوًا في أوّل هيئة إداريّة لجماعة الإخوان المسلمين بتكليف من الملك عبدالله الأول إلى جانب عبداللطيف أبوقورة وبديع دروزة وممدوح كركر. وقد افتَتَحَ الملك مقرّ الجمعيّة باحتفال مهيب حضره بعض قادتها من مصر.

وقف الطراونة مع المعارضة من حكومة د.فوزي الملقي، الحكومة الأولى في عهد الحسين، التي بشّرت بالديمقراطيّة وصدر عنها قانون مطبوعات متحرِّر في العام 1953. يقول الطراونة إنَّ المعارضة كانت تعتقد "أنَّ الحكومة لا تستطيع أن تفي بوعودها" التي كانت بمثابة "القفز إلى الأمام بخطوات سريعة، وقوّة الدولة لا تتحمّل ذلك القفز"(ص81).

إقالة "كلوب" باشا

يقول الطراونة إنَّ "كلوب" باشا، قائد الجيش، كان معارضًا لدعوة "تمبلر" دخول الأردن (حلف بغداد) لأنَّ دَوْرَه سيصبح "ثانويًّا". ويبيِّن أنَّ بريطانيا في تلك الفترة ساندت إسرائيل "وتنكّرت لوعودها" في مساعدة الأردن، فاضطرَّ الأردن للدخول في مفاوضات مع الحكومة البريطانيّة لتعديل المعاهدة. وتلا ذلك إقالة "كلوب" على خلفيّة تعريب الجيش، ثم إقالة أبو نوّار وعلي الحياري.

في هذه الأحداث يبدو لي أنَّ الطراونة كسب ثقة الملك الحسين وأصبح مقرَّبا منه. ويروي كيف كانت مرحلة الخمسينيات سنوات عصيبة تعرَّض فيها الأردن للغارات الإسرائيليّة، وطرد "كلوب"، وحوصر الأردن من الدول العربيّة، كما وهوجمت مصر في العدوان الثلاثي. ولا شكّ بأنّ شعوره هذا، أي الدِّفاع عن الوطن، كان نتيجة قناعته بأنَّ الأردن الهاشميّ يتعرَّض للخطر الفادح.

حرصه على التمسُّك بالقوانين

حرص الطراونة على التمسُّك بالنصوص القانونيّة والدستوريّة، وهو الذي ساهم في وضع الدُّستور الأردنيّ، ودستور الاتِّحاد العربيّ مع العراق، وها هو ينتقد بشدّة القضاء المصري الذي لم يُدِن قَتَلَة وصفي التل رئيس الوزراء في القاهرة بعد أن أُلقي القبض عليهم، بل سَمَحَ لهم بالخروج من السجن بكفالة ألف جنيه للواحد، واصفًا ذلك الموقف بانه "وصمة عار في جبين القضاء المصريّ"(ص255).

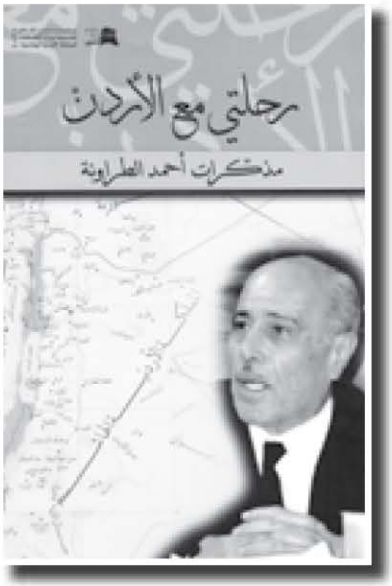
المُغامرة الكبرى

قمّة الذكريات في نظري وصف الطراونة لأحداث أيلول عام 1970 ومغامرته للوصول إلى قصر

الملك الحسين في الحُمّر. هو يسمّيها "محنة أيلول" ويعتبر أنَّها كانت "فرصة للتَّمييز بين الأشجار التي تُغيّرُ لونها وتلك التي لا تتغيَّر أبدًا، وبين الطيور المهاجرة من صقع إلى صقع، والنُّسور التي لا تخون عهد جبالها أبدًا". لقد عُيِّن مستشارًا للملك في 1/9/1970، يقول: "وصمَّمتُ على أن أشارك في دفع الخطر عن الأردن"(ص173). وحين اتَّصل به مساعد رئيس التَّشريفات يطلب إليه أن يحضر إلى قصر الحُمَّر لأنَّ الملك يطلبه، خاطر بقيادة سيّارته بنفسه عند منتصف الليل ليكون إلى جانب مليكه: "ومررتُ من الشارع وشظايا القنابل والصواريخ تتطاير من حولي وأضواء الشارع مطفأة"(ص174).

لكنَّ هذه المغامرة تهون أمام المغامرة الخطرة الثانية التي وقعت قبل المُواجهة بأسبوع حين ركب سيارة "فولكس فاجن"، كما قادة المُنظَّمات، وانطلَق بين المتاريس حتى وصل قصر الحُمَّر. إنَّ قصة وصول الطراونة نفسه من منزله القريب من الدوّار الأوَّل مخترقًا الحواجز التي أقيمت حوله هي مغامرة شجاعة بحدّ ذاتها تبيِّن مدى تفانيه وإخلاصه.

في هذه الفترة يروي الطراونة تفاصيل أحداث أيلول يومًا بيوم، ويصف مواقف المسؤولين الكبار، كما يصف حالة التأهُّب التي عاشها الملك ورجاله الأوفياء، فنطالع أدقّ التَّفاصيل المتعلِّقة بالساعات التي سبقت المُواجهة في أيلول، واجتماع كبار المسؤولين في قصر المغفور له الملك الحسين في الحُمَّر، وكيف كانوا يفترشون الأرض، وينامون بملابسهم، واقتصَرَ طعامهم حين اشتدَّت الأزمة على تناوُل "الحلاوة والخبز" بعد أن سُدَّت المنافذ إلى الأسواق لابتياع المواد الغذائيّة.



خُلاصة

إنَّها مذكّرات رجل أردنيٍّ قوميّ الهوى، شجاع وشريف، أحبَّ وطنه وأخلص لمليكه وصارحه بالأمور، تروي بأدقّ التَّفاصيل كيف تمَّت الأحداث، وكيف كان يتمّ اتِّخاذ القرار الصَّعب بشأن التَّعامل معها ساعةً بساعة، وهذا برأيي عملٌ فريدٌ في تاريخ السياسة الأردنيّة يزيد من أهميّة هذه المذكّرات التي تساعد مَن يقرأها على فهم كيف كان يُصنع القرار في الأردن في اللحظات الحاسمة ■

----

* صدر عن وزارة الثقافة عام 2012.

هُوِيّة الدَّولة العربيّة الحديثة والتنوُّع الثقافيّ

عبد المجيد جرادات/ الأردن

أَدَّت حالة الصِّراع المُصاحبة لثورات الرَّبيع العربيّ إلى نشوء خلافات عميقة حول (هويّة الدولة والمجتمع)، حيث تسود حالة من الالتباس وعدم التيقُّن في ما يرتبط بالنَّزعة الدينيّة أو السلوك السياسيّ، وباتت مسألة الاعتدال تندرج ضمن القضايا الخلافيّة بعد أن تبلورت مقوّمات الثنائيّة الضديّة في أكثر المواقف على المستويين الرَّسميّ والشعبيّ.

في هذا الجانب، يُطلق المفكر المغربي (طه عبدالرّحمن) على الدولة العربيّة الحديثة وصف (الدولة المُشتَبَهَة)؛ وهي الدولة التي تلجأ لتسييس الدين لخدمة أهدافها المنشودة، وهنا يُنوّه المفكر عبدالرحمن، إلى أهميّة الاعتدال في طرح الآراء، والتحلّي بالحسّ الديمقراطي، الذي يَحول في العادة دون اتِّساع حدَّة النِّزاع السياسي، معتبرًا أنّ الدين هو مصدر للمشروعيّة السياسيّة وأساس للبنية الثقافيّة ومؤسِّس للهويّة الجمعيّة.

في السياق التاريخي المعاصر تعود بنا الذاكرة إلى بدايات العام 1989، عندما أطلّت الأزمات الاقتصاديّة، وآنذاك، تشعَّب الحديث، حول سُبُل التحوّط لها، وتجنُّب آثارها السلبيّة، وفي البداية تركّزت الخطط والسياسات حول أهميّة ترشيد الاستهلاك، ومراعاة فن "التدبُّر"، وفي حينه قيل إنَّه لا بدَّ من إشاعة روح التفاؤل والأمل بنفوس أصحاب الكفاءات، حتى لا تضمحلّ حركة الإنتاج وتتوقَّف المهارات عن العطاء المتجدِّد، فكيف كانت النتائج والمخرجات؟ وما هو التقييم الذي يُمكن البناء عليه؟

على الرَّغم من طرح العديد من الشِّعارات والوعود حول سُبُل الإصلاح السياسي والاقتصادي، إلّا أنَّ الأزمات الاقتصاديّة تتعمّق أكثر ممّا كانت عليه، وهنالك عوامل خارجيّة أدَّت وستؤدّي للمزيد من الشعور بالضيق وقلّة الحيلة على مستوى الشعوب العربيّة، وإذا أضفنا لذلك

مخرجات (الحالة الفوضويّة) التي رافقت ثورات الرّبيع العربيّ في أكثر من دولة عربيّة، فكيف ستكون الأحوال على ضوء واقع التشرّد والهجرات الداخليّة والخارجيّة؟ وحجم الدّمار الذي لحق بمعظم المدن العريقة، وهل ستكون هنالك مصالحات داخليّة، وترفُّع عن (نزعة الثّأر) بين أبناء المجتمعات المحليّة في تلك الدول؟

عالميًّا، أدَّت النِّزاعات المعاصرة لوجود خوف في العديد من الدول العظمى على هويّتها القوميّة (national Identity)، وهي معادلة يجري توظيفها بمنهجيّة، تزيد من حجم المُعاناة بالنسبة للشعوب العربيّة، وتخدم الأهداف الاستراتيجيّة للدول الصناعيّة بكلّ مكوّناتها.

نُذكّر بأنَّ مفهوم الصّراع على مرّ الزّمن، يتركّز حول مصادر الثروات المتجدِّدة، ومنابع المياه، وطرق التجارة والملاحة البحريّة، وبحسب ما خلصت إليه المدارس السياسيّة والفكريّة في الولايات المتحدة والدول الأوروبيّة، فإنّ ذلك يتطلّب ديمومة تدفُّق المنتجات الغربيّة للأسواق العربيّة، وما يترتّب على هذا الأمر من تدخُّلات كثيرًا ما توضع في إطارٍ دبلوماسي أو ثقافي، مع أنها على أرض الواقع تمثل الجانب العملي لسياسات الاختراق أو الاحتواء الاقتصادي بمنهجيّته التي تتسبَّب باستنزاف مقدّرات الشعوب العربيّة وتهميش دَوْرِها.

يقولون إنَّ الهيمنة السياسيّة، تُحرِّكها المصالح الاقتصاديّة، وقد كان محور الخلاف حول ما إذا كانت الرغبة بتصدير الأزمات المتعاقبة للدول العربيّة مبنيّة على نظريّة النُّظم الرأسمالية للدول الغربيّة، أم من طبيعة المجتمع الصناعي ممثلًا بشركاته العابرة للقارات، وهذه إحدى الحقائق التي نتوقَّع أن تندرج ضمن اهتمامات الدوائر المعنيّة بالدِّراسات المستقبليّة والاستراتيجيّة في العالم العربيّ.

يتمثَّل الارتداد السلبي لتفشّي الأزمات الاقتصاديّة، بغياب الإحساس بالاستقرار الذي يُنعش الآمال، ويجدِّد الطموحات من أجل مضاعفة الإنجازات، نُشير هنا إلى أنَّ اتِّساع دائرة البحث عن فرص العمل من قِبَل شرائح كبيرة من أبناء المجتمع العربي، سُيضاعف حجم التحدِّيات المستقبليّة، إن لم تُبادر الحكومات المحليّة بتفعيل دوْر الإدارة الاستراتيجيّة للموارد الماليّة والبشريّة. وتأخذ على عاتقها استيعاب أصحاب الكفاءات الذين يقدرون على خدمة أنفسهم وتلبية طموحات مجتمعاتهم.

في ظلِّ الوقائع الاجتماعيّة والسياسيّة السائدة، وما أفرزته الأحداث المعاصرة من مخرجات، فقد انشغل أهل الفكر وصنّاع السياسة في مهمّة البحث عن مقاربات وحلول من شأنها إعادة سبل التوازن الاجتماعي بعد أن تعمّق النزاع في أكثر من دولة عربيّة، وبطريقة نخشى أن تؤدي للمزيد من احتمالات "التآكل" الذي يُهدِّد بإطالة أمد المعاناة، وقد تكون سببًا في تعطيل دوْر الكفاءات الفكريّة في خدمة قضايا أمَّتها.

في هذه الأثناء، ينشط الحديث حول مفهوم (الدولة المدنيّة)، على اعتبار أنَّها تميل إلى

الاحتكام لأسس الديمقراطيّة بما ترتكز عليه من توفير مقومات المواطنة، وإشاعة أسباب ثقافة التنوُّع بإطاره الفكريّ والحضاريّ، ومن مظاهر الدولة المدنيّة، أنَّها تحظى بأعلى قدر من الإجماع السياسي، ويُمكن من خلال منظومة القِيَم السائدة فيها، التصدّي لحالات التفكُّك بين أبناء المجتمع الواحد، وبمنهجيّة إصلاحيّة تنبع من العقيدة السمحة ولا تتأثَّر بالتدخُّلات التي عرفنا من تجارب الماضي، أنها لا تتَّسم بالبراءة، وهي تهدف لإذكاء الضَّغائن، أكثر ممّا تطمح إليه من توافُق أو حلول.

تبرز مظاهر الدولة المدنية من خلال جملة حقائق، أهمها توطين أسس ومعايير العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص بين الجميع، بخاصة أصحاب الكفاءات والقدرات، وتفعيل دَوْر منظومة النَّزاهة، التي تتبلور من خلال العمل بمنهجيّة الشفافية بإطارها الواسع، وبالمناسبة كلمة الشفافية (Transparency) تعني التطبيق الفعلي لكل أساليب المُكاشفة والمُصارحة، ومن المتَّفق عليه أنَّ إتقان العمل في هذا الجانب يُعزِّز مفهوم الديمقراطيّة، ويُقوّي عناصر الثقة، ويُقلل من الغموض وعوامل الشكّ.

تندرج مقومات النزاهة ضمن السلوكيات الحضارية التي تُعمم قيم التسامح بين الناس، ولها جملة حسنات يُمكن توثيقها على النحو التالي:

أولًا: في أجواء النَّزاهة، تضعف احتمالات إيمان الأشخاص بسموّ معتقداتهم ضدّ مَن هم حولهم، حيث يتراجع شعور بعضهم بامتلاكه الحقيقة دون سواه، ومن المؤكد بأنّ النَّزاهة تنمو وتتجذَّر من خلال دوْر المرجعيّات الموثوقة والنُّظُم التي تكفل الحريّات، وتحرص على توفير أدوات الاستقرار والتنمية المستدامة.

ثانيًا: الوجه المشرق للنَّزاهة، أنها تُعطي كل ذي حقٍّ حقه، وعندما تُطبَّق بمنتهى الأمانة، تزول احتمالات الاستقواء أو تجاوز الأولويّات التي تُحسب في العادة على أنها من أعمدة المساواة التي تصون الحقوق وتشجِّع على الإحساس بقيمة العمل وحيويّة الدَّور الذي يؤدّيه الإنسان.

ثالثًا: تؤمِّن مظلّة النَّزاهة شروط الانتماء عند الجميع، حيث يشعر كل فرد بقيمة العمل وبذاته الفاعلة، وفي رحاب النَّزاهة تتجلّى مظاهر الإباء وعلوّ الهمّة، والنتيجة أنَّ جميع طواقم العمل يتنافسون بالاتِّجاه الذي يُسهم بمضاعفة الإنجازات، ومع الزَّمن تتشكَّل قِيَم الثقافة الإنتاجيّة، ويؤمن الجميع بأهميّة العطاء المتجدِّد.

يبقى التحدّي الذي يتطلَّب المزيد من الوعي والتكاتف على المستوى العربي وهو: كيف ستكون الاستجابة للفرضيّة التي تشير إلى أنَّ "إشكاليّة العلاقة بين الإسلام السياسي والدولة الوطنيّة لا تقتصر على منازعة الدولة لشرعيَّتها السياسيّة، بل تتجاوزها إلى التَّشكيك بهويَّتها الدينيّة"، آخذين بعين الاعتبار أنَّ عدم احترام "التنوُّع الثقافي على مستوى الدولة" يقود إلى ممارسات وسلوكيّات نُدرك أنها تتعارض مع

مقوّمات التّناغم الاجتماعي، وبالتالي تؤدّي لزعزعة الاستقرار الاقتصادي والأمن الاجتماعي.

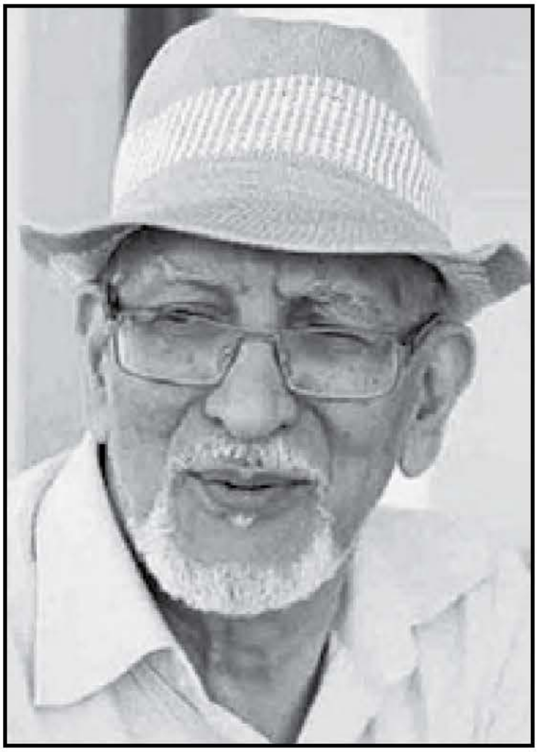
تتمثّل التحدّيات السياسيّة التي تواجه الدولة العربيّة في المرحلة المعاصرة بواقع التّنافس الإقليمي (تركيا، إيران، إسرائيل) وهنالك وضع جيوسياسي ضاغط، يستدعي البحث عن خيارات تسهم بتحقيق متطلبات الاستقرار الذي يمنح الشعوب العربيّة فرصة اللّحاق في ركب التطوّر المعرفي والتّقني، ومعالجة الاختلالات في الجانب الاقتصادي، ثم التّوافق على تعميم قِيَم العمل المُنتج، وهذا يتطلّب بطبيعة الحال مراعاة نبذ الخلافات وتجاوز رواسب الماضي، سعيًا لتحقيق معادلة توحيد الجهود وتكامليّة الأدوار، ضمن سلسلة من الخطوات الإصلاحيّة بعدّة اتّجاهات أهمّها:

1. بناء أسس الثقة المتبادلة والمشاركة في رسم السياسات واتّخاذ القرارات، مع مراعاة الترفّع عن جوانب "الإثارة" أو إلهاء الناس بقضايا لا تخدم طموحاتهم ولا تنسجم مع أرقى تطلّعاتهم.

2. لا بدّ من توفير أدوات (الحريّة المسؤولة) للمواطن، وهذا ما يُثبت دعائم الشعور بالعزّة الوطنيّة، ولنا أن نتوقّع -إن نجحت هذه الفكرة- أن تتبلور مواقف النُّخَب والقادة الذين ينتمون إلى مجتمعاتهم، ولديهم العزيمة والرؤية لتمثيلها على الوجه الأكمل.

3. من مصلحة الدولة العربيّة الحديثة، بناء موقف اجتماعي متماسك، وأن تسود ثقافة التّنافس بين الرّموز الاجتماعيّة، وهذا ما يعكس

المفكر المغربي د. طه عبد الرحمن



الصورة المرآويّة للتّضامن الاجتماعيّ الذي يسمو فوق المصالح الضيّقة، وينحاز للحرص على المنجزات.

من صفات المجتمع "النهضويّ"، أنه جاذب للكفاءات، ومحفّز لذوي العقول النيّرة، والخبرات المتميّزة، ومن أبرز الملامح الإيجابيّة في هذا الميدان توفير الأجواء العلميّة التي تزدهر من خلالها مخرجات التعليم بمختلف التخصّصات والحقول، ودعم وسائل البحث العلمي، سعيًا للتوسّع في رفع الكفاءة الإنتاجيّة وامتلاك عناصر القوة، وهذا بطبيعة الحال يستدعي المرونة والتفاعل مع مستجدّات العصر من المنظور الذي يوثّق العلاقات الوديّة، وبناء الثقة لأنها تُشكّل المحور الأساسي لبناء الدولة الحديثة بكل مقوّمات المنعة والتحصّن الذي يصون الهويّة والمنجزات ■

قراءة في قصص
"سمِّه المفتاح إنْ شِئت"
لـِ"أماني سليمان"

د. صبحة أحمد علقم/ الأردن

يبْدو عنوان مجموعة "سمِّه المفتاح إن شئت" القصصيّة، للدكتورة أماني سليمان، الصادرة عن دار أزمنة في عمّان، أقرب إلى عنوان مجموعة شعريّة، كونه ذا إيقاع شعري على المستوى الصوتي، وإيحائيًّا يدعو إلى التأمُّل والتَّأويل على المستوى الدَّلالي، كما أنه عنوان مستقلّ، وليس عنوانًا لإحدى قصص المجموعة كما هي الحال، عادةً، في أغلب كتب القصة القصيرة، على الرّغم من أنه مأخوذ من السطر الأخير في القصة الأولى. وقد أشارت القاصة إلى ذلك، في لقاء أجرته معها جريدة الغد الأردنية، قائلةً: "يأتي عنوان المجموعة مغايرًا للمعتاد في عنونة الكتب، كما تتخذ كلمة المفتاح فيه ركيزةً استندت إليها المجموعة في تصوُّرها الأشمل حيث يُعدّ "المفتاح" أداة فتح المغلق، واستكناه الغامض، وسبر المجهول".

تتضمن المجموعة ثماني قصص، وتستهلّ القاصّة كل قصة بمقطع سردي يشكّل نسيجًا وحده، تسرده بضمير المتكلم، (على نسق المونولوج الداخلي أحيانًا)، ومطبوع بحرف أسود أو بنط أسود لتمييزه عن متن النص. ويُعدّ هذا الاستهلال شكلًا من أشكال التجريب في الكتابة السرديّة الحديثة، ومحفِّزًا يستثير القارئ لمعرفة ما ستنطوي عليه أحداث القصة، وما تضمره من أبعاد دلاليّه، وما تلمِّح إليه من مغزى اجتماعي أو فكري. وقد وقف بعض الدارسين على الاستهلال في نصوص تراثيّة، وقسموها إلى أربعة أنواع: الاستهلال التوليدي، ويكون مترابطًا مع ما بعده، والاستهلال المخادع، وهو ما يوهم بشيء، ثم يكون ما بعده بعكس ما أوهمَ، والاستهلال المؤسّس، وهو أن يُترك في الاستهلال كلامٌ يدلّ على ما بعده، وأخيرًا الاستهلال المحفز، وهو ما يُحذف فيه كلام لا بدَّ من ذكره كسبب حادثة ما. وفي ضوء هذه الأنواع أرى أنّ استهلالات قصص

د.أماني سليمان تنتمي إلى الاستهلال التوليدي، والاستهلال المؤسّس. مثال على ذلك، في قصة "وجهٌ في مرآة" ينص المقطع الاستهلالي على ما يأتي: "من أيّ زمنٍ عدتُ، وأيّ مرآة لفظتني لأكون هنا، أو لأكونْ.. أم أنَّ لوثةً في العقل، أعمَلَتْ حوافَّها الحادّة بي.. فأخذتني حيث اشتهتْ أحلامي.. لست أدري، غير أني وجدتُ نفسي فجأةً بجوار باب البيت، يعبث أرنبٌ صغيرٌ حول قدمَيّ ويشمشم أطرافي". وحين نمضي في قراءة القصة نكتشف أنّ لفظة "المرآة" تشكّل علامةً رمزيةً مهيمنةً في أحداثها، تشير إلى ثنائيّتَي: الوجه/ المرآة، الحقيقة/ الانعكاس. أي بمعنى أنّ الاستهلال هنا "توليدي" لأنه مترابط مع ما بعده في متن القصة.

مثالٌ ثانٍ: يرد في قصة "توت.. عجين.. ونار" الاستهلال الآتي: "انسحبتُ من العجين في الوقت المناسب، قبضتُ على قَبَس النار دون أن يلْحظوا، ورحتُ أركضُ بحذرٍ خشيةَ أنْ أفقد الحقيقة، غاب أثري، لكن أحدًا لم يستطع قلعَ جذور التوت". وهو استهلال "محفّز"، يمثّل، وفق القراءة، سببًا لما آلت إليه القصة في النهاية، حيث حلّت زوجة الفرّان محل زوجها في العمل بالفرن إثر غيابه، الذي يحتمل تأويلات عديدةً منها الموت، ومنها الهجر إلى امرأة أخرى، لاسيما أنّ في النص إشاراتٍ إلى أن الفرّان رجل متسلّط وغامض وداهية يتوزّع يومه بين فرنه وحكايا النساء وبيوت الحيّ المفتوحة عليه بتفاصيلها المعلن منها والمسكوت عنه، وأنه "لا يَفْرِق معه أن يَجْحَرَ امرأةً جميلةً، مال منديلُها الأسود عن شعرها قليلًا وهي منهمكة في الحديث إلى أخرى"، وأنه صاحب الرأي الذي يقول إنّ "النِّساء عليهنّ عتب". كما أنّ زوجته، حسبما يصفها النص في الخاتمة، ذات يدين "تملأهما التجاعيدُ الظاهرة للعابرين"، وتستعين في سيرها "بعكاز يشبه عصا الفرن الخشبيّة".

تستخدم القاصة في أغلب قصص المجموعة تقنية التقطيع السينمائي؛ متنقلةً من مشهد إلى آخر، ومن فضاء الى آخر، من خلال وضع عدد من الأنجم بين المقاطع، وهي تقنية تهدف إلى تكسير الخطيّة السَّردية، وتمنح القارئ قدرًا من التشويق، وفرصة إنتاج صور ذهنيّة متعاقبة في الفضاء الورقي، بلغتها السينمائيّة التصويريّة المقتصدة. ففي قصة "من الخلف تبدو الحكاية مختلفة"، مثلًا، تبدأ بطلتها بالحديث عن حيرتها من أين تبدأ درسها عن كاتب قصصي، وقد هيأت لطالباتها فيلمًا مأخوذًا عن إحدى قصصه، ثم تقطع المشهد إلى مشهد آخر في بيتها "قال صغيري فور نزول شارة الفيلم: "ماما



عنوان القصة جَمْع، واسم الفيلم مفرد، ثم إنّ الحذاء طويل حتى الركبتين في القصة، والحذاء في الفيلم قصير". ثم تعود إلى مشهد الصف الدراسي لتتحدَّث عن تفاعل إحدى الطالبات مع القصة. وهكذا تتعاقب المشاهد القصيرة متنقلةً بين فضاء المدرسة وفضاء البيت إلى أن تنتهي بمشهد استرجاعي تكشف فيه عن لقائها بكاتب القصة صدفةً خارج الجريدة التي ينشر فيها، وكان الزّمن قد عبر على أحلامها ورؤاها، وقد بدا عليه المرض وتدهورت حاله حتى أنّ حذاءه في قدميه كان كبيرًا بما يكفي لأن يلفت نظرها، وظلّت تحدِّق فيه وهي امرأة تحبُّ تأمّل الوجوه.

في قصة "تأويل" تنتقل الساردة من سرد حلم رأت فيه جنيًّا ذا سمار هندي جذّاب، يمسك بدجاجة تشبه الحمامة، ويرسل لها قبلةً في الهواء، إلى مكاشفة القارئ بأنها أرسلت قصةً، بالبريد الإلكتروني، إلى شخص ما لا تفصح عن هويّته، ربما يكون ناقدًا أو محرّرًا في جريدة أو مجلة، ملتمسةً رأيه، وقد أخفت كونَ القصة تدوينًا حرفيًّا لذلك الحلم، الذي عَلِقت تفاصيلُه الصغيرة في ذهنها. وانتظرت بضعةَ أيام. لكن ثمّة عبارة في نهاية القصة تشير إلى وجود علاقة ما بينها وبين ذلك الشخص "قبل أنْ أغفوَ تلك الليلة بدقائق، وصلني ردُّه يقول: ليس ثمة فَرْقٌ أن يكون النصُّ حلمًا أو قصةً، ما يمنحُ الفرقَ أنْ تمسكي بيدي فنطير".

إذن، فالساردة كاتبة قصص تتحدَّث في الجزء الأول من القصة عن العلاقة بين الحلم والنص القصصي، وفي الجزء الثاني منها عن مشاركتها في أمسية قصصيّة، والمفارقة التي حصلت لها حين اكتشفت أنّ قصتها الثانية مفقودة.

من الواضح أنّ القصة، فضلًا عمّا تتَّسم به من غرائبيّة، ذات منحى ميتاقصّي، أو ميتاسردي، تجعل من الكتابة والقص ومواضعات التعبير موضوعًا لها داخل النص، عاكسةً إشكاليات العلاقة بين بطلتها كاتبة القصص وما تكتبه، وتشير إلى خلط الأدوار بين سلطة الكاتب وسلطة الناقد، وتؤسس علاقةً حواريةً بين الخطاب القصصي والخطاب النقدي، ففي ردّ الشخص الذي قرأ القصة نقرأ تنظيرًا نقديًا حول العلاقة بين اللاشعور والنص الأدبي يقول فيه: "الحلم أصدق تفاسيره حين يأتي في الحلم، لأنّ اللاشعور الذكيّ يشرح ذاته، بعيدًا عن ضلالات وتأويلات الإدراك، قال علم النفس هذا، وقال إنّ النص الأدبي حلم آخر ينهض به اللاشعور قبل الشعور، لكنه نسي أن يرى كيف سيكون الأمر لو كان النص ذاته يحكي حلمًا، وأن يرى كيف سيكون الأمر لو أنَّ هذا النصَّ الحلمَ كان يبحث عن ذاته داخلَ ذاتِهِ محاولًا تفكيك رموزٍ وكناياتٍ واستعاراتٍ وتكثيفاتِ صورٍ رسَمَها اللاشعورُ الذكيّ، بأدواتِ اللاشعور الذكيّ ذاته".

لقد باتت هذه التقنية شائعةً في السرد ما بعد الحداثي، على ما يذهب إليه العديد من النقاد، فهي تؤكد وعي الكتابة لذاتها، وتكشف عن آلياتها ولعبتها التي تتمرأى فيها، لذا عرّفها بعضهم بأنها تجعل من النص السردي كتابةً

نرسيسيةً تفتتن بذاتها، في إشارة مجازية إلى الفتى "نرسيس"، في الأسطورة اليونانية، الذي افتتنَ بصورته المنعكسة في ماء البحيرة إلى درجة عجز فيها عن تركها، ولم يعُد يرغب بالعيش، وبقي يحدِّق فيها إلى أن مات. وأرى أنّ قبسًا من هذه الأسطورة تضمّنته قصة "تأويل"، فها هي ساردتها وبطلتها تعترف "قرأتُ وقرأتُ ثم حدَّقتُ في سقف الغرفة، فكرتُ كثيرًا باللغة، الأداة التي اخترتها لتكون لعبتي التي بنيتُ عليها سائر حياتي، فصارت تحمل لي ثنائيّة المتعة والتّعذيب، وصارت الشاغل الذي لا أستطيع الفكاك منه، ولا السيطرة عليه..".

تستثمر القاصة، أيضًا، الموروث الصوفي في قصة "شغف"، التي تدور في بيئة صوفيّة بدمشق؛ كاشفةً عن ذاك الشَّغف الذي أتاح لبطلتها التجلّي في الحلقات الصوفيّة التي تقام عند مرقد المتصوِّف الشهير الشيخ ابن عربي في جبل قاسيون، فتستغرق في الرقص، وهي مأخوذة بطقوس تلك الحلقات، في صحـن المسجـد، وتدورُ منشـدةً، ونشوة غريبة تتلبسها، شاعرةً بأنّ أرتالًا من الوجع تذوب عن جسدها، ثم تخفُّ قليلًا قليلًا، وينبت ريش أبيض ناعم محلّ كل مسامة تتخلّص من عرقها، وتفرد يديها على آخرهما، فإذا هما جناحان كاملان، ترفرف بهما بهدوء جمّ، وتدور بجسدٍ خفيفٍ حول القبّة، بينما تلوّح لها النسوة ظنًّا منهن أنها صاحبة كرامات! ثم تتّجه نحو ظلّ شجرة قريبة، وتهبط وتسند ظهرها إلى جذعها وتجلس.

في هذا المشهد الأخّاذ ترسم القاصة لوحةً خارقةً تشبه بعض لوحات السرد الواقعي السحري لدى ماركيز، بل إنها تذكِّرنا بالمشهد الذي تطير فيه الفتاة "ريميديوس" الجميلة أثناء نشرها الملابس في رواية ماركيز الأشهر "مائة عام من العزلة".

على الصعيد الأسلوبي، تنفرد هذه القصة، أيضًا، ببراعة الوصف، حيث يتجلّى فيها ما تختزنه ذاكرة القاصة من تفاصيل الأمكنة والأشياء، التي خبِرتها، مصورةً إياها برؤية موضوعيّة تأمليّة، لا تخلو من خيال، تنطوي على نظر ثاقب، وملاحظة دقيقة، ومهارة في التعبير تنحو منحى شاعريًا حيثما اقتضى الأمر. تقول في أحد مشاهدها: "الحيّ القديم المؤدّي إلى مقام الشيخ مزدحم، يعجّ بباعة وعربات احتُجب سطح بعضها بفواكه منوعة، وبعضها الآخر بإكسسوارات صينيّة رخيصة، وبخبز وكعك محشو بالتمر والزّبيب، تكاد لا تجد متّسعًا لقدمك، المارة يملؤون المكان، والأطفال يتدافعون ويتصايحون، فقد رُفع أذان العصر وتوافدت الأقدام من أزقة الحيّ الضيّقة باتّجاه المسجد، تتهادى بجلابيب خاصّة، وسُبَحٍ تتراقص بين الأنامل".

ولعلّ هذا الوصف البارع يُعدّ أنموذجًا لما ذكرته القاصة في اللقاء الصحفي الذي أشرتُ إليه، فقد بيّنَت أنَّها تستعيد في قصص المجموعة الاعتداد بالأمكنة، إذ تلجأ إلى تأمُّلات مكانيّة شفافة تمتد بين عمّان ودمشق، من خلال أمكنة هامشيّة وجزئيّة فيهما، ولكنها عمومًا جذّابة لفنّ القصة القصيرة، ولاهتمامها بالمكان الخفيّ الموحي ■

قراءة في:
"حكايات كوريّة من التّراث الشعبيّ"*

د. عباس عبد الحليم عباس/ الأردن

يتناولُ هذا الكتاب حكايات من التراث الشعبي الكوري تتوزَّع بين الأساطير، والحكايات الخرافيّة، والحكايات الشعبيّة، وهي بمجموعها تمثل إبداعًا جمعيًّا يعبّر عن فكر الإنسان في تأمُّله في الحياة والكون، في زمان ومكان خاصّين. ولعلَّ ما يميّز هذا الكتاب الذي ترجمه حسن عبده، أنه يتضمَّن -بالإضافة إلى نصوص الحكايات- مقدّمة ودراسة معمَّقة لحكاياته، كتب هذه الدراسة د.محمود عبدالغفار، أستاذ الأدب المقارن بجامعة القاهرة.

تحت عنوان (في البدء كانت الأسطورة) يدعو د.عبدالغفار القارئ لتأمُّل الحكايات الواردة في الكتاب، ووضعها باستمرار في سياق النتاج الفني الذي يجسّد محاولة الكوريّين الأوائل في تأمُّل الكون وما فيه. ويمكن هنا التمثيل بتلك الحكاية البسيطة المعبِّرة؛ حكاية تلك الفتاة التي طرحت أمامها أكوام من الحبوب المختلفة المختلط بعضها ببعض، ثم طُلب منها أن تنظِّم هذه الأكوام بأن تفصل كل نوع من الحبوب عن النّوع الآخر وفي مدّة وجيزة. فلمّا شعرت بعبء المهمّة أعانتها الطيور في أداء مهمّتها، فلمّا طلع الصَّباح وجاء المارد أو الإنسان الشرّير ليرى ما فعلته الفتاة، فإذا به يرى الفوضى وقد أصبحت نظامًا. وهكذا يفعل الأدب الشعبي، يحوِّل الفوضى إلى نظام.

نحن أمام عدد من النصوص التي يتداخل فيها الأسطوريّ مع الحكائيّ في محاولات للتعرُّف على الكون والوجود والذات؛ حاضرها تلك الذات ومستقبلها فيه. وتختصّ الأسطورة بالظواهر الكونيّة، ثم تحدِّد معناها لتعني الحكاية التي تختصّ بأفعال الآلهة ومغامراتها.

إنَّ الحكاية الخرافيّة تحقِّق للإنسان ما يفتقر إليه

في واقعه المعيش من محبّة وعدالة. إنَّها مع تحرُّرها من الحوادث والتَّجارب الفرديّة، تقدِّم بأساليب خاصّة الجواب الشافي عمّا يدور بخلد الشعب بشأن مصيره. حتى لكأنَّها تودُّ أن تخبره كيف يعيش متخفِّفًا من كلّ حمل، متفائلًا مغامرًا بفضل إيمانه بتلك القوى السحريّة في عالم الغموض الذي يستظلّه.

الحكاية الشعبيّة قصة ينسجها الخيال الشعبيّ حول حدث مهمّ، مستمتعًا بروايتها والاستماع إليها جيلًا بعد جيل عن طريق الرِّواية الشفويّة. وذلك الحدث هو في العادة ما يهمّ الشعب بوصفه وحدة واحدة، سواء في نطاقه الضيِّق



كالأسرة والقبيلة، أو في النِّطاق الواسع الذي يشمل الشَّعب بأسره.

يلفت الكتاب نظرنا إلى عمق العلاقة التاريخيّة بين العرب وكوريا. فقد ورد لفظ "شيلا" في كتاب المسالك والممالك لابن خرداذبة حيث قال: "وفي أواخر الصين بإزاء قانصو جبالٌ كثيرة وملوك كثيرة وهي بلاد الشيلا، فيها الذهب الكثير ومَن دخلها من المسلمين استوطنها لطيبها، ولا يعلم ما بعدها". فعلى المستوى التاريخي، تذكر المصادر التاريخيّة أنَّ قائد الجيش "كوسيان جي" هو أوَّل كوري اتَّصل بالعرب، فوالده "كو ساغاي" كان قائد الجيش الذي استسلم لامبراطوريّة تانج الصينيّة بعد سقوط مملكة كوكوريو، وصار ابنه "كوسيان جي" قائدًا في امبراطوريّة تانج، وقاد حملة على جنود أبي مسلم الخرساني في شرق آسيا عام 751م، ولكنه انهزم وصارت آسيا الوسطى منطقة إسلاميّة. أمّا في الأساطير الكوريّة، فهناك إشارات إلى اتِّصال العرب بكوريا منذ قرون، وهو ما عبَّرت عنه إحدى الأغنيات القديمة التي حكت عن التاجر العربي الذي قدم إلى كوريا وتزوَّج منها وعاش فيها.

وكي تتَّضح السياقات التاريخيّة والفكريّة الثقافيّة وغيرها من السياقات التي أنتجت هذه الحكايات الكورية، يقوم صاحب الدراسة برصد إجمالي لتاريخ شبه الجزيرة الكوريّة، حيث يوضِّح طبيعة هذه الجزيرة التي عرفت بانعزالها رغبة في العيش بعيدًا عن نزاعات العالم، لكن هذا لم يتحقَّق، إذ لم يهنأ الشعب الكوري بالحريّة بعد التخلُّص

من الاحتلال، حيث وجد نفسه طرفًا في الصراع الدائر بين الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفييتي السابق، وهو الصراع الذي خلف تقسيم شبه الجزيرة الكورية إلى شطرين؛ شمالي وجنوبي، وبعده وجد الشطر الجنوبي نفسه يهتدي بخطوات أميركا وأوروبا.

استعادت كوريا استقلالها في الخامس عشر من آب/ أغسطس عام 1945م. إلا أنَّه وقبل أن تتمتّع بنشوة ذلك الاستقلال، تعرّضت شبه الجزيرة الكوريّة لمأساة التّقسيم الوطني. حيث احتلت الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي -اللتان لعبتا دورًا حاسمًا في هزيمة القوات اليابانيّة كعضوين من أعضاء قوات الحلفاء في الحرب العالمية الثانية- أراضي شبه الجزيرة الكورية ضمن جهودهما لنزع سلاح الجيش الياباني. وبعد ذلك خطَّطت قوات الحلفاء لوضع جنوب وشمال كوريا تحت وصاية الأمم المتحدة، بناءً على القرار الذي اتخذه مؤتمر الوزراء الثلاثة الذي عُقد في العاصمة السوفييتيّة موسكو. وقد أدّى ذلك إلى انقسام سياسي في الدولة الكوريّة، وأصبح هناك بالتالي كوريا الشمالية وكوريا الجنوبية.

لقد تركت الحرب بين شطري البلد الواحد جرحًا عميقًا في شبه الجزيرة الكوريّة، وعمَّقت حالة الفقدان بين جنوب كوريا وشمالها. وما زالت حالة المواجهه والتوتُّر تطلُّ برأسها بين الشطرين، ورغم مرور ستة عقود على تقسيم كوريا، فما تزال العديد من الصُّوَر المؤلمة مختزنة بذاكرة الأجداد الذين عاصروا فوضى الحرب وبشاعتها، وما سبَّبته من خراب وتدمير وتفرقة بين أفراد الأسرة الواحدة، بحيث يصعب نسيانها.

بعد الدراسة المستفيضه التي أضاءَت للقارئ جوانب مهمّة من شبه الجزيرة الكوريّة، ينتقل بنا القسم الثاني من الكتاب إلى نصوص الحكايات الشعبيّة نفسها، وهي إحدى وثلاثون حكاية، تنوَّعَت عناوينها بين ما يشير الى الحيوانات أو الناس أو الأماكن أو الأشياء. كانت حكاية "الضفدع العنيد" أوّلها، بينما كانت حكاية "الأرنب والسلحفاة" آخرها.

والمُلاحظ على هذه الحكايات الشعبيّة أنَّها تحاول أن تقدِّم تفسيرًا لبعض ظواهر الكون، كما نجد في حكاية "الضفدع العنيد" الذي يفعل عكس ما تطلب منه أمه على الدّوام، وحينما توفيت الأم دفنها في مكان غير مناسب قرب النهر، لكن نزول المطر وجريان النهر بشدّة جرفا قبرها، فبدأ بالنَّقيق حزنًا ولومًا لنفسه، وبات يكرِّر ذلك كلما نزل المطر كل عام.

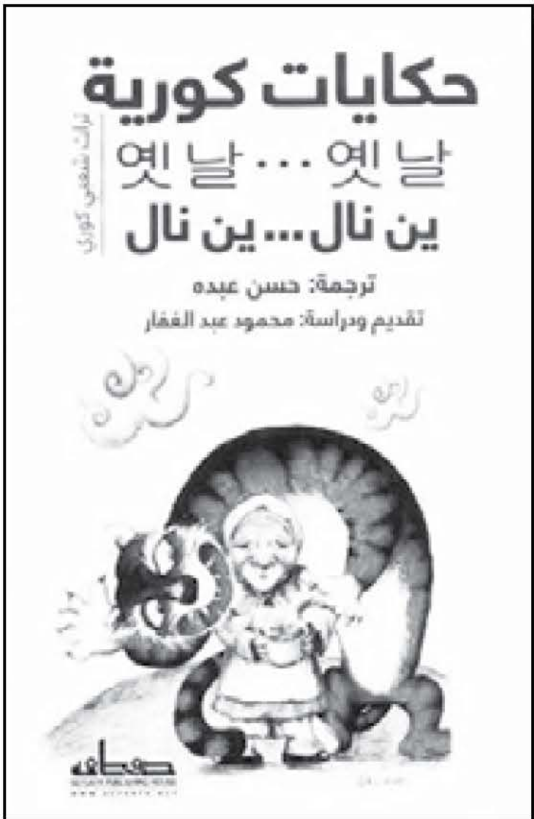
وبعض الحكايات تقودنا إلى أجواء "ألف ليلة وليلة" السحريّة، حيث تتدخَّل المخيّلة الجمعيّة بتحقيق إحدى الوظائف الإرشاديّة في الحكاية، حيث توضِّح حكاية "الهدايا الثلاث" ما حدث للأخ الأصغر من ظلم على يد أخويه اللذين يكبرانه، وقد طرداه من القرية لفقره، لكنَّ أعمال الخير والمعروف التي كان الأخ الأصغر يصنعها تكون سببًا في حدوث خرق لنواميس الطبيعة، فبعد أن قرَّر العودة إلى بلاده وليس معه سوى

(حصير، وملعقة، وعصاتين) هديّة من الناسك، ومضى الولد في طريق العودة حتى أتى عليه الليل وأقبل الظلام، فقرَّر أن يبسط الحصير وينام على الأرض بجانب الجبل. وعندما استيقظ في الصباح بعد نوم عميق أصابته دهشة عارمة إذ وجد نفسه ينام على ريش من النعام في قصر عظيم، ومدَّ يده يتحسَّس الملعقة فوجد أشهى الأطعمة التي يحلم بها تنزل من المعلقة، فكلّما فكّر في أيّ نوع وجده يأتي من الملعقة! فأكل وشرب وأمسك بالعصاتين يدقّ بهما على المائدة، فظهر له الخدم والراقصون والراقصات يخدمونه ويطيعون كل أوامره.

وأراد أن يمتحن أخويه، فلبس زيّ الفقراء وعاد لهما، لكنَّهما ظنّا أنه ما زال فقيرًا فطرداه، فغادر إلى قصره، وسرى ذكره في القرية، وذُكر ثرائه، فقرَّر الأخوان أن يصنعا كما صنع من خير، فتبرَّعا بأموالهما، لكنَّهما لم يجدا هديّة كما وجد هو، تجعلهما ثريَّين، أمّا شقيقهما الأصغر فلم يطردهما كما فعلا به، بل سامحهما وعاشوا معًا.

ولا شكَّ أنَّ هذه الحكايات في تنوُّع موضوعاتها واختلاف مغزى كلّ منها، تظلّ مستودعًا شعبيًّا للحكمة والموعظة التي تستمرّ حياتها من جيل إلى جيل، كما تظلّ مصدرًا فنيًّا للمتعة والدّهشة الخالدة عَبْرَ الزّمان والمكان؛ لأنّ الحكاية الشعبيّة بحدّ ذاتها خطاب حيّ، أنتجته القريحة الجمعيّة الشعبيّة ليبقى مُتداوَلًا ما بقيت الحياة. وهذه ميزة يمتاز بها أدب الحكاية الشعبيّة عن الأدب الرسميّ الذي ينشأ في ظروف حياتيّة معيَّنة، والذي قد لا يتكرَّر لدى الأجيال اللاحقة.

حسب هذا الكتاب أن يلفت النَّظر إلى نمط من الحكايات الشعبيّة يجدر بنا الاطِّلاع عليه، بالعودة الى بقيّة النصوص في الكتاب الأصلي، وفي الوقت نفسه لا نملك إلا أن نشيد بالجهد الواضح في نقلها إلى العربيّة من قِبَل المترجم (حسن عبده) الذي عاين الثقافة الكوريّة وعايشها عن قرب ■



----

*"حكايات كوريّة من التُّراث الشعبيّ"، ترجمة حسن عبده، دار صفصافة، مصر، 2016.

أبو شايب
يرسم في "ظِلُّ اللَّيل"
ما يشبه أدغالَ سيرةٍ موحشة

محمد جميل خضر/ الأردن

في "ظِلُّ اللَّيل"*، ينقّي الشاعر زهير أبوشايب، على مهله، حبّاتِ ليله الخاص به، مختارًا من بين هيولا السَّديم الفسيح، وأحوال العماء الكوني الأوَّل، تجلّيات ظلامه هو، وشؤون عتمته، وحكايات ناسه وحرّاسه وأغانيه.

بعناية فائقة، على صعيديّ المبنى والمعنى، يأخذ صاحب "سيرة العشب"، ديوانه نحو وجهات تأويلٍ قليلةِ المصادفة، عالية القصديّة والخصوصيّة والحرفيّة، مشعّة التوهُّج. إنها القصدية الدلاليّة التي حمَلته على إتاحة المجال لشِعرٍ بعينه، دون غيره، من بين قصائده المنجزة خلال عقد من الزمان (1997- 2007)، أن يتكوّن هنا فوق صفحات كتابه الخامس، كما لو أنَّ الشِّعر، ليس في كلِّ مرّة هو نفسه، وكما لو أنّ الشاعر ليس صاحب أحوال واحدة ومقامات جامدة.

هو ذاك، إذًا، ما يُحَتِّم على الفعلين معًا: الإبداع والتلقي، التزوّد بعدسة دقيقة الرؤية، حادَّة النَّظر، صبورة التَّحديق، لتسبر هذيانات ليل الشاعر، فلا شيء في الوجود ولا في الديوان يجعلنا لا نصدِّق أنّ ليل الشاعر ليس كليل الناس، وظلّه بالتالي، ليس حدود الوقت ولا رياضيّات المسافات.

يُبرق "أبوشايب" بما يشبه إشارات المرور، وطقوس التقديم، باقتباسات لغيره في الصفحة السابعة من الديوان: "نسمّي ليلًا فقدان مذاق الأشياء"؛ اقتباس من الفنان الفرنسي جان دولاكروا، واقتباس آخر من الفيلسوف الصيني لاوزي أو لاوتزه صاحب الفضل الأهم في إنجاز العمل المركزي في الفلسفة "الطاوية" وهو المسمى التاوتونج: "يخرج الكائن واللاكائن من الجوهر نفسه، فلا يختلفان سوى باسميهما. هذا

الجوهر هو العتمة. إنَّ العتمة هي المدخل لكلِّ معجزة". وصولًا إلى التراث العربي مقتبسًا من لاميّة الشنفرى بيتيْن يتخلَّلهما ليلٌ، ومن شعر عمرو بن الأهتم بيت:

"يُعالجُ عرنينًا من اللَّيل باردًا
تلفُّ رياحٌ ثوبَهُ وبُروقُ".

إنها اقتباساتٌ منتقاةٌ بعنايةٍ بصيرة، تمامًا كما هي حال قصائد الديوان جميعها، ليندغم ما هو له وما هو لغيره في سياقٍ واحدٍ يجعل الاقتباس كما لو أنه فعلٌ أصيل، إعادة إنتاج مفعمة بالنَّباهة والخصوصيّة والفوقيّة المنقوشة بخيوط الشاعر، العابقة بأنفاسه، المزدانة بألوان ريشته.

حتى الإهداء، هو ليس إهداء لمحمود درويش وانتهى الأمر، بل فيه إصرار على توريط فكرة الإهداء من أساسها بثيمة الكتاب الكبرى: اللَّيل، الغياب، الموت، العتمة؛ عتمة القبر وعتمة البُعد والعتمات/ العتبات جميعها: "إلى محمود درويش في حضرة غيابه".

وكما أنَّ الغياب يمكن أن يكلَّل بحضور من نوعٍ خاص، ويفرض نفسه كشكل من أشكال الرَّفض لهذا الغياب، مثقلًا بالمُغايرة التي تأبى الخضوع لتعريفات المنطق وطبائع الأشياء: الغياب غياب، الموت موت، اللَّيل ليل، فإنَّ ليل "أبوشايب" في قصائد الديوان، ليس اللَّيل الذي نعرفه، ذاك الذي يرسم لنا ملامحه درس العلوم في صفوف التَّلقين.

في قصيدة "ضدّ" المجدولة حروفها في الرّصَيْفة عام 1999، يستهلُّ الشاعر أولى إرهاصات ليله المختلف الصاخب المتشعب المتناسل المقاوم الساكن الثائر المتكوّر مرة على شهداء، وأخرى على دموع، وفي ثالثة على سقوف بيوت مرشوقة في فضاء المجاز، بغطاء تتبرَّع الأرضُ، كل الأرض، سواء التي نعرفها، أو التي يقصدها "أبوشايب"، بتغطية جسد الأنا، تلك الأنا القويّة الغزيرة العنيدة السرمديّة القادرة أن تطوّع مفردات الناموس وتُخضع العناصر:

"تقفُ الريحُ معي/ كامرأةٍ سرّيّةٍ/ وتغطّي جسدي الأرضُ/ التي ربّيتها".

وأخاله ربّاها على مهله، بما لا يقلُّ عن كلِّ شيء فعله هنا. حيث التأنّي يرتقي لأن يصبح فعل الدَّلالة الأوَّل، المشير إلى صاحب رؤية ورؤيا في الآن معًا. فتنزل الرؤية لأرض الواقع بمنجل زراعة وأدوات نحت ونقش وعمارة، وتصعد الرؤيا نحو سماء التأمُّل وغيوم السّيرورة المتقلّبة فوق حروف اللَّيل المسكوب هنا في القصائد.

إنّها الرُّؤية التي تتيح للشاعر "تفسير الظلام"، والرُّؤيا التي تتيح للحالم أن ينشيء دون هوادة أحلامًا في الظلام، دون أن يبالي بالأسماء ولا بسطوة النوم ولا بشروط العائلة.

دون هوادة، لا يريد "أبوشايب" أن يستسلم لفكرة أنَّ اللَّيل يمكن أن يكون لأحد غيره، وأنّ يُتْمَهُ يمكن أن يشبه يُتْمَ الآخرين:

"مَن أنا؟؟/ كلُّ هذا اللَّيل لي وَحدي/ ووَحدي/ في مكانٍ ما في الماضي/ أفتّشُ عن أبٍ/ لأنامْ".

وهكذا يتوالى اللَّيل في قصائد الديوان، وتتوالى ظلاله، فإذا بنا أمام أسماء لا تحصى لهذا اللَّيل،

وصور لا يعتريها التّكرار: "أهوي وراء اللَّيل"، يقترب هنا من تحقُّقه كجدار يسقط الناس خلفه. "عندي من العتمة ما يكفي لأن أبني ليلًا يسع الأرض"، هو هنا ليلٌ من حجارة تتزاحم كمداميك لا شعاع فيها سوى (شعاع العتمة). اللَّيل إذ يتحوَّل إلى عدّاد أيّام وسيف انتظار: "كم تحتاج من ضَوْءٍ لتذهب من هنا وتعود ثانية/ كم ليلًا سأبقى!"(ص22).

ليلٌ يكرج بالأسماء والحيل القديمة:

"لِيكُن.../ قميصي اللَّيل/ جئتُ لكي أكلّمَ كلَّ شيْءٍ/ والظلام على فَمي/ وعلى كلامي".

فـ"هل يتعلم الطفل اسمه ليقيم فيه؟".

فما غير التأنّي يمكن أن يتيح للشاعر أن يصل بتشابيه اللَّيل وتضاريس تصاريفه في مفردات القصائد إلى أن يجعله الجنّ المختبئ في شجون الجسد، وفي أخرى الفراغ الذي يستظلُّ به التائه في دروب الرّيح، وكما في قصيدة "أصيصٌ قديم" يصبح اللَّيل هُوَ، وهُوَ اللَّيل؛ مونولوجًا مركّبًا مصابًا بداء الانفصام، ما يصل به حدّ استفزاز هذا اللَّيل السادر فوق أحلامه وربوع صباه وعناوين وجوده:

"فكن رجلًا/ كنْ سوادًا/ أو امرأة تعكس الضوء فيك/ كما تشتهي"(ص27).

اللَّيل يمكن أن يصير معصرة نبيذ، مجالًا معتمًا مختبئًا من العسس لتقطير ذئب الشّهوات، وتكوين منحنيات الرَّوائح وأفكارها، وتذويب صداع القلق، وتشتيت توقُّد المعرفة، وافتراس "ذلك الولد المتكسّر".

حتى إنّ اللَّيل يصل، كما في قصيدة "فصام"، إلى أن يقف في محكمة الشكّ وقفص الاتِّهام، فالشاعر لا يصدِّق أنَّ (هو/ الآخر/ الأنا/ اللَّيل وظله ونقيضه) يمكن أن يذهب إلى اللَّيل وحيدًا.

فماذا عن ليل الأساطير؟ هناك حيث تقلِّب شعوب الشَّرق المربوطة بخيط التمائم أسرار ألف ليلة وليلة، وحيث ينقر المطر الخلّبي فوق شبابيك طفولة هاربة من البراءة واللعب، وحيث يصوّب الجميع: الناسُ والغيثُ والشرفات والشاعر نحو ليلٍ مبهم، لا تنفذ إليه مجسّات الإدراك، فيصبح السؤال مُعْضِلَةً ومَسَرّةً في آن: كيف يمكن أن يتَّسع اللَّيل لقتيليْن؟

"فانتظرْ نفسَكَ في العتمةِ/ هذا اللَّيل يكفي لقتيلٍ واحدٍ:/ أنا/ أو/ أنتَ/ ولا يكفي لنا"(ص37).

صاحب مسرحية "بياض أعمى" المنشورة عام 1992 في مجلة "المسرح الأردني"، لا يتردَّد بتوريط أشخاص بعينهم، وبعض أبناء شجرة العائلة الكونيّة بليل قصائده، فهذا ليل بما يستعيره من ممكنات وتداعيات وانكسارات وانتصارات، لا يحتمله الفرد وحده، وإن كان لم يصنعه على ما هو عليه إلّا فرد وحده.

اللَّيل في ديوان "ظل اللَّيل" يكشف عن اعتلالٍ في قواميس التعريف ومعاجم الأشياء، فإذا بِلَيْلٍ ألْيَلُ من ليل، وعَتْمٍ أعتمُ من عتم، وظلامٍ أظْلَمُ من ظلام، وعماءٍ يقود إلى عماء:

"لم يَعُدْ حولَكَ/ إلا شجرٌ خالٍ من الضوءِ/ سماءٌ سقطت من ليلها فيكَ/ ولم تعثُرْ عليها/ الّذين انتظروا أجسادَهم/ في النومِ/ حتى بَرَدت

أحلامُهم/ آباؤكَ الأكثرُ ليلًا وأساطيرَ/ المشاةُ/ الطّلّيّونَ/ الخفيفونَ على الأرضِ/ أضاعوكَ وضاعوا/ ومشوا خلفَكَ كالريحِ/ مَشَوا/ تحت جَناحِ اللَّيل/ حتّى اتّسعَ اللَّيل الوَساعُ"(من قصيدة "رؤيا").

من مقصلة اللَّيل وظله ومختلف متعلّقاته، يرصد "أبوشايب" في قصائد اتَّسع مدى إنجازها، ونالت حظها من أناة الشاعر وحساسيات تأمُّله وإعادة النَّظر لديه والتوضيب والتقليب والمراجعة، ما تطاله يد شعريَّته من ملامح وطن بعيد، ومن مساحات وساحات رابضة في غرف الذاكرة، ويعيد تقليم زيتون البلاد، ويسند قبر أبيه من وحشة اللَّيل والعتمة وجفاء المسافات، ولا ينسى إنشاء حوار مفعم برشاقة شعريّة آسرة، بينه وبين كائنات الريح، وخيام البدو، وأغطية النوم، وأثر الماء، ووصايا الشهداء، وملامح الموت الواقف عند عتبات البيوت، وشعاب الجبال، وحبّات الضوء، وحكايات الجدّات. كما لا ينسى بعض أصدقاء الشِّعر وأصدقاء الحياة؛ عمر شبانة:

"أنتَ أنتَ:
وحيدٌ
وتُلصقُ روحكَ بالأرضِ
مُرٌّ، ومُرتجَلٌ، وبشبهِ جسَدْ.
وأنا أنا، مثلكَ:
مُرٌّ
ومُرتَجَلٌ،
وقليلُ العدَدْ"(قصيدة "صاحبي").

هو التذكر نفسه الذي تصل أشواقه إلى جدَّته أمينة أبوشايب، ويمرُّ خلاله على: محمد القيسي وصبحي حديدي وبسام حجار.

ما ينبغي أن لا نتركه دون إشارة مفعمة الدَّلالات، أنه وعلى الرّغم من كل هذا اللَّيل في ديوان المختارات، إلا أنَّ "أبو شايب" لم يتركنا ويترك روحه دون ضوء أحلام تناثَرَها الديوان هنا وهناك: "بكم حلمًا يقطع اللَّيل"، "رؤيا"، "موجود لتحلُم" و"باقٍ، وأحلُم". كما أنه لم يتجاهل إرادة الفراشة في قصيدة "ماذا تريد الفراشة من نفسِها"، في مسعى، ربَّما، للعودة، نحو بؤرة الضوء.

أخيرًا فإنه في قصيدة "إصغاء" أقرَّ أنَّ عدم نضوج الفكرة، قد يكون مردّه أنه لم يصغِ، بعدُ، لنفسِه جيّدًا:

"بَعْدُ لم تتّضِح الفِكرةُ
لم أُصْغِ لنفسي جيّدًا" ■



----

*"ظلُّ اللَّيل"، زهير أبوشايب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2011.

المجموعة القصصيّة
"الشَّمس تُشرق غربًا"
لـِ"باسم الزعبي"
سؤال الفنتازيا.. وصورة السُّؤال

سليم النجار/ الأردن

إشكاليّة المقدّمة

هُوَ قَصٌّ يقولُ المتحرِّكَ، ويقول الزَّمن. قصٌّ له حضور في طينة الواقع وفي نسيج الحياة، وهو تبعًا لذلك، نقدٌ جذريّ للمثاليّات في مختلف تجلّياتها. قصٌّ يستبطن الرّاهن، فيما يختزنُ التحوُّل، وتخترق طاقتُه التخيُّليّة الأحداث والأشياء بالمُساءلة والتأمُّل والاستبصار، انطلاقًا من ماديّة الواقع وحركيّته.

تمثِّل تجربة "باسم الزعبي" القصصيّة -بالنِّسبة إليّ- نموذجًا عاليًا للعلاقة بين الحساسيّة القصصيّة والرؤية الفكريّة، ونموذجًا إشكاليًّا للوحدة بين الحاسّة والبصيرة، في التفاعليّة القصصيّة.

تنهض إشكاليّة المقدِّمة في الظِلّ، هناك رؤية تتبلور في مكانٍ ما، كأنَّها تلهث وراء القَصّ. هذا الظِلّ، الآخر، يحرِّك السّاكنَ الذي لا ينتصرُ ولا يُهزم ولا يبالي بنفسه، هذا الذي يبدو أنَّ الكاتب لا يعرفُ عنه شيئًا في البداية، إلى أن يأتي القَصّ ويهزّه، وهو لا يودُّ الحديثَ عن السكونِ على الورق، لكنَّهُ يُشاغب، مبرزًا أهميّة العقل الجمعي لشخوص القصص، التي لا تنتمي لأفكار غريبة، أو تتَّصف بالعناد، والانحياز لما تطرحه من رؤى، أو البحث عن فضيحة عابرة يتقاسمها الوجع المنتشر في عالمنا.

هناك صانع يبني أفكاره كإجابات يقينيّة، وصانع آخر ليس بمقدوره أن يبني يقينيّاته على جبل، فهو الساعي لزحزحة الجبل، ينتمي القاص الزعبي إلى الشكل الثاني من الصانعين، فهو الهامس دائمًا للقارئ: "لا فائدة منك، إذا رسمتَ

إشارة اليقين"، فهذا ما لم يبحث عنه القاص، أثناء سرده قصصه، ولعلَّ قصة "الدوّار" تشير إلى هذه الاستحالة اليقينيّة: "الدم.. . الحجارة.. . الدوار.. . الميدان.. . الوعي.. . نصف قمر.. . بناء لم يكتمل.. . حواجز.. . شرطة.. . أناشيد.. . دماء.. . دوار.. . دوار"(ص12).

أن ترمي كلمة دوّار في السَّرد أمر سهل، وأن تختم القصة بدوّار، ليس غريبًا أو خطأ، أو أمرًا مستهجنًا، لكن اللافت أنّ كلمة دوّار في بناء القصة جاء بين توازن الرّغبة والأنا التي تتصاعد إلى أعلى فأعلى.. . فالحجارة تصبح مثل خيط يهيم في السماء، وتتنفّس في الارتفاع، فيما المجرمون في الأسفل، ينتظرونه، ليحوّل هذا الحجر إلى دم.

القاص الزعبي لم يشأ أن يتناول المنحى السياسي في هذه القصة، فهو يقيم علاقة خفيّة بين الفكرة والقَصّ، على اعتبارهما أسلوبًا فنيًّا في اصطياد السَّرد، على أنه لحظة تجلٍّ لتمرير ما يريد طرحه القاص من مفاهيم وقِيَم قصصيّة تخضع لشروط الفن القصصي:

- أنت شارب؟
- هل من مشكلة؟

قال وكأنَّه يعتذر:

- أرجوكَ، ابتعد عن المكان، سيتّهموا الجميع بتعاطي المشروب.
- لكنّي بكامل وعيي الآن!
- أرجوكَ! ليس هذا هو المهمّ، إنهم يبحثون عن أيّ ذريعة"(ص12).

السؤال: هل ساعَدَت المقدّمة في إثارة إشكاليّة محدّدة بهدف الوصول إلى ما يرنو إليه القاص في مجموعته القصصيّة "الشمس تشرق غربًا"؟

لا أستطيع إيجاد إجابة معيَّنة لفكّ أسرار هذا السؤال، لكن أستطيع الاستعانة بالأسطورة الروسية- الفارسية التي تقول: "إنَّ اللؤلؤ يمكن أن يجدِّد حياته لو أُعطيتَ حبّاتَهُ لِديكٍ يبتلعها، ثم يخرجها، فتتجدَّد حياتها مائة عام أخرى". فقد استطاع الزعبي تجديد رؤيته القصصيّة مائة عام أخرى عندما ابتدأ قصته "الدّوار": "الدم الذي انبجس من رأسي، وأحسستُ به يسيل باردًا على جبهتي، وتخضبت به يدي، غيّر صورة الدائرة التي تحيط بي، وأقف داخلها منذ ساعتين. الصُّدفة هي التي قادتني إلى هذا المكان.. ."(ص9).

يشكِّل الزعبي مع شخوصه القصصيّة ثنائيًّا له ميزاته الفنيّة والموضوعيّة في طبيعة بناء القصة،



وفي حركة الشخصيات وفي توظيف المضامين، فقد كانا خير ممثلين لجيل الانكسار الذي نعيشه حاليًّا، وفي تمثيلهما للواقعيّة، التي ستساهم في ما يكتبه الجيل القادم.

تُعدُّ قصة "أنشودة الموت" التي تثير مشكلة الإنسان وعذابه، عبر أبطالها الذين يعيشون حالة من الاضطراب النفسي: ".. الناس جميعًا مائتون، القاتل سوف يموت، فالناس يتساوون في الموت"(ص95)، هذا التوغُّل داخل الواقع يفرز فعلًا عاجزًا عن الإتيان بعمل مهمّ وفاعل وضروري، وهذه سمة أبطال باسم الزعبي، فهم عاجزون، يعانون الخوف والقلق، فقد كانت الشخصيات القصصيّة في قصة "أنشودة الموت" تعرض أحاسيسها عبر السّرد المعتمد على أسلوبين: التنويع في استخدام الضمائر (ضمير المتكلم وضمير الغائب) مع الوصف المركّز الذي يوغل في أعماق النفس البشريّة، وعبر التّداعي أو من خلال المنولوج الداخلي، إذ نجد محاولة لإعادة ترتيب أحاسيس الكاتب بشكل ينسجم مع المرحلة التي عاشها، أو مع مفاهيمه للحياة، فأبطاله يكادون يتشابهون في معاناتهم، وهذا ما يعكس تأثير شخصية المؤلف عليهم، فهم: "لم يخب ظنّ الابن، لقد فتح ثغرة في جدارِ سدٍّ كان يحجب سيولًا من الكلام تجمّعت خلفه لسنين طويلة. كان الرجل الكهل متثاقلًا، وكارهًا في البداية الاستماع لأيّ حديث، لكنَّ سيل الحديث غمره، فلم يعُد يعي منه شيئًا، وعندما استفاق، كان عايش العجوز يُخرج من جيب جاكيته ورقة مطويّة، يفتحها، ويقول:

- سأقرأ لك شيئا من أشعاري"(ص96).

يرصد القاص حياة بطل قصته الذي يشعر بالملل والمستقبل أمامه مسدود، وقد وظّف حدث الموت لنسج حبكة الانعطاف الحاصل في مسيرة حياة البطل، واستغلالها لكشف ما في حياته من آلام، ومن تكرار مملّ، ومن نماذج بشريّة تتصارع من أجل البقاء، أحدها يأكل لحم الآخر، وما شخصيّة الشاعر الذي يمتصّ الكلام ليخرجه شعرًا، إلّا رمزًا لواقع فاسد تسود فيه المادّة، وتتلاشى أمام عناصر الخير كلها: "قرأ كلامًا لم يحفظه الرجل الكهل، لكنه فهم منه كلامًا عن الموت، الحقيقة الوحيدة المطلقة التي تحكم الكون، وعن الزُّهد بالحياة، وانتظار الموت.. ."(ص96).

أبرز ما تتَّصف به قصص الزعبي هو واقعيَّتها، وإدانتها لجوانب الواقع المهترئة، لأنه ينطلق من مجتمعه، الينبوع الذي لا ينضب، وهذا دليل الصدق الفني الذي تتَّسم به قصصه، فوظّف حواره وتداعيات أبطاله وأحاديثه الداخليّة لإبراز هذا الإحساس. وقد نجح في هذا التوظيف:

"- أريد أن أموت بين يديك في هذه اللحظة. أريد أن أغمض عينيّ على لحظة سعادة إلى الأبد.. تمطره بالقبل، متلهِّفة، لكأنَّها تخاف فعلًا أن تفتقده في تلك اللحظة"(ص64).

تجلَّت أزمة الإنسان المعاصر في قصص الزعبي، وفيها ظهور لتيار العبث واللامعقول، وعبثية الوجود، وهي إدانة مُضمرة للنظم الاجتماعية في

حياتنا.

أما قصة "ثلاث دمعات على بغداد"، فإنَّها قصة صعبة المراس، تخضع لشيء من التَّنفيس والتَّأويل النَّقدي، لذا احتمَلَت تفسيرات عدّة، وصمت الكاتب عن إبداء الرأي حولها، لأنها تتناول مرحلة تاريخيّة مهمّة من حياتنا العربيّة، خصوصًا أنّها تتحدّث عن سقوط بغداد، وما تبعها من تداعيات مؤلمة، وقد تضمَّنت إدانة لجميع الأطراف المتصارعة بصورة غير مباشرة، وفيها تخلّى القاص عن سلطة الرّاوي الكُليّ العلم، وسمح لبعض الشخصيات بأن تسرد الأحداث على لسانها:"وأنا اعتُقلت أيضًا. استفاق. واصَلَت هي الكلام ببرود، وكأنّها تقلب صفحات الجريدة:

- واغتصبوني!

صمَتَ.. . تُرى، هل كان يوسف بينهم؟ عليَّ اللعنة! لماذا تركت يوسف لماريان؟ أنا أعمى.. .أراد أن يصرخ. قال:

- تزوَّجيني.

- لقد تعرَّفتَ إليَّ للتوّ!

- لكنَّكِ أكثر امرأة عرفتُها، و.. ."(ص25-24).

في "الشمس تشرق غربًا"، نشهد تطورًا نوعيًا في كتابة القصة القصيرة متعددة الأصوات، فضلًا عمّا تضمَّنته من إحالات رمزية غير مغلقة عن المسكوت عنه الاجتماعي، وبالذات "علاقات الحُبّ" التي تمّ وضعها من قِبَل القاص الزعبي تحديدًا في قصة "ثلاث دمعات على بغداد"، وبهذا كَسَرَ القاص الطريق المهيمن ببناء العلاقات الغراميّة، أي ضَرَبَ الصورة النمطيّة عن صورة الحُبّ في القصة القصيرة:

"كان محرجًا أن يقول أحببتها. هل يحدث الحُبّ في ساعة؟

لكنَّ الحبّ أعمى دائمًا"(ص25).

كلمة أخيرة

صفوة القول إنَّ قضيّة التَّطهير الاجتماعي الثقافي، التي أثارها باسم الزعبي، في مجموعته القصصية، تحتاج أكثر من قراءة نقديّة، لتفتح مجالات واسعة أمام السؤال الكبير: لماذا كان العنوان "الشمس تشرق غربًا" سؤالًا صادمًا لفنتازيا السؤال؟! ■



د. باسم الزعبي

الحُبُّ.. والأنفُس الثّلاث
في
"لا قصّة حُبّ للجدار العازل" للكاتبة د. سناء الشعلان

د.شوكت علي درويش/ الأردن

تَمْتازُ القصَّة القصيرة جدًّا عن غيرها بكلماتها المعدودة، وسطورها المحدودة، لتسلِّط الضّوء على مشكلة مجتمعيّة، أو قضيّة فنيّة، أو لتغرس قيمة محبَّبة، وتركِّز على شخصيّة واحدة، لتصل إلى هدفها المنشود. والكاتب/ الكاتبة لا بدّ أنْ يعي أهميّة دَوْر المتلقّي (القارئ/ النّاقد)، وأن يتطلَّع إلى أن يكون شريكًا فاعلًا، يأخذ ويعطي، وكلّ بحسب ثقافته وتفاعله مع النّص.

اللّغة

بدأت الكاتبة د.سناء الشعلان عنوان قصّتها بـِ"لا" النّافية للجنس، وجاءت باسم "لا" مُضافًا إلى نكرة[1].

وإذا كان المُضاف نكرة، وأُضيف إلى نكرة، فإنّه يكتسب منها -مع بقائها على حالها- "تخصيصًا" يجعله من ناحية التّعيين والتّحديد في درجة بين المعرفة والنّكرة، فلا يرقى إلى تعيين مدلوله إلى درجة المعرفة الخالصة الخالية من الإبهام والشّيوع، ولا ينزل في الإبهام والشّيوع إلى درجة النّكرة المحضة الخالية من كلّ تعيين وتحديد[2].

فقد مازتها الكاتبة من؛ "قصّة مروءة"، و"قصّة تعذيب"، و"قصّة بطولة".. . فانحصار الأمر في نوع من أنواع القصص أكسبه "التّخصيص".

كما وظّفت الاستعارة المكنيّة "في أنّ قلمه يكتب ما يشاء وعلى هواه..." توظيفًا معبِّرًا، قَلَبَ معايير الشّخصيّة، وجعلها تنتقل من حالٍ إلى حال.

(1) معنى الإضافة: نسبة الثّاني للأوّل، التّحفة السنيّة، ص300.

(2) النّحو الوافي: ج3، ص23.

لِمَ اختارت الكاتبة "قصّة حُبّ"؟ ألتضَعَنا أمام لوحة نفسيّة؟ أم لإيمانِها بقيمة الحُبّ؛ قيمة يجب ترسيخها في النّفوس؟

فالكلّ يُحِبُّ أن يُحِبَّ وأن يُحَبّ، فالحُبّ عاطفة فطريّة، جُبلت النّفوس على السَّعْي وراءها، والارتماء في أحضانها، والتّلفُّع بعباءتها، لينام المرء مطمئنًا، مرتاح البال. فقيمة الحبّ قيمة سامية يجب زرعها في النّفوس، لتنمو القِيَم الأخرى وتسمو.

الشّخصيّة

جاءت الشّخصيّة الرّئيسة شخصيّة صحفي يهودي مشهور، وله إنجازاته القصصيّة ومقالاته الرّصينة الجريئة، أغرته الصّهيونيّة بمال وفير جدًّا، وبخاصّة في أمر يقف العالم ضدّه، وهو بناء الجدار العازل، وجاء ومعه حبيب نفسه؛ وحبيب الأنفس البشريّة: ﴿وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا﴾(الفجر89:20)، "ليكتب عنه -الجدار- المقالات والقصص الدّاعمة لكلّ مَن يرى وجوده في هذا المكان عدلًا وضرورة لحماية اليهود الغاصبين في أراضيهم المسلوبة من الفلسطينيّين"[1] غير مبالٍ بالحقيقة والعدل.

الشّخصيّة الثّانية: قلم الصحفيّ -استعارة مكنيّة- كما أسلفت، وهي شخصيّة صداميّة، متمرِّدة على صاحبها، "يكتب ما يشاء على هواه، دون الانصياع له"[2].

حاول الصّحفيّ -الشّخصيّة الرّئيسة- أن يكتب قصّة حبّ واحدة في ظِلِّ هذا الجدار، فعجز عن ذلك[3]، أهو من كتّاب قصص الحبّ؟ أهو مِمَّن اشتهروا في مقالاتهم بالدّعوة إلى الحبّ والألفة؟ أصَدَمَتْه الحقيقة؟ حقيقة الشّخصيّة الثّالثة -الفلسطينيين ومعاناتهم وما جرّ هذا الجدار عليهم من بؤس وشقاء- "فكتب مئة قصّة حزن بسبب هذا الجدار"[4]، لقد وعى، وأيقظه قلمه -الشّخصيّة الثّانية- ليوقظ في عقله ووعيه نفسه اللّوامة، ليسارع إلى النّفس المطمئنّة "مزّق أمر الدّفع "الشّيك" ذا الأصفار الكثيرة، وشرع يعيش قصّته الأولى مع الحقيقة". وسار على درب من سبقه من الأجانب الذين يقفون إلى جانب الشّخصيّة الثّالثة -الفلسطينيين- ينصرونهم قولًا وفعلًا، ويشاركونهم في مُظاهراتهم المستمرّة ضدّ هذا الجدار، لتزفَّ وسائل الإعلام العالميّة مزيّنة الحفل بصوره "تحت عنوان: صحفيّ أمريكيّ يقضي نحبه برصاص قوات الاحتلال الصّهيونيّ".

شخصيّة الصّحفيّ شخصيّة نامية، راعت الكاتبة تحوُّلات النّفس البشريّة من النّفس الأمّارة إلى النّفس اللوّامة إلى النّفس المطمئنّة، وجعلت

(1) سناء الشعلان، حدث ذات جدار، ص72.
(2) نفسه، ص73.
(3) نفسه، ص73.
(4) نفسه، ص73.

مفتاح التحوُّل استعارة مكنيّة وهو الأمر الذي أضفى على القصّة مُتعة التّشويق، مع نهاية قمّة في التّحوُّل والانتقال من القناعة إلى العمل المشرِّف، ليقابَل بأقسى عداء وأقساه على النّفس البشريّة.

حبَّذا لو أضافت الكاتبة عبارة "من أصل يهوديّ"، ليصبح العنوان: "صحفيّ أمريكيّ -من أصل يهوديّ- يقضي نحبه برصاص قوّات الاحتلال الصّهيونيّ"، ليعرف العالم أنّ العدوّ الصّهيونيّ يتنكّر لِمَن يقف مع الحقّ حتى ولو كان من أبناء جلدته ■

المصادر والمراجع:

1. حسن؛ عباس، النّحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت.
2. شعلان، د.سناء، حدث ذات جدار، مجموعة قصصيّة، أمواج للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.
3. عبد الحميد، محمد محيي الدين، التّحفة السّنيّة بشرح المقدّمة الأجروميّة، تحقيق د.شوكت علي درويش، مكتبة الرّشد ناشرون، ط2، 1424هـ/ 2003م.



د. سناء الشعلان

جهود العرب والمسلمين في علم الفلك

إيمان نايل عبيد / سوريا

يُعَرَّفُ علم الفلك بأنّه الدراسة العلميّة للأجرام السماويّة، أي دراسة الأجسام والمواد الموجودة خارج الغلاف الجوّي مثل «النجوم والكواكب والمذنّبات والمجرّات»، ودراسة خصائصها الفيزيائيّة والكيميائيّة.

وعلم الفلك من العلوم القليلة التي ساهم الهواة بدورٍ مهمٍّ فيها، فكان بعضهم من خلال متابعته الشخصيّة، يرصد أو يكتشف بعض الظواهر العابرة. وقد تطوّرت أساليب البحث وتقنيات الرّصد، ففتحت الآفاق واسعة من الأرض إلى الفضاء، وبما أنَّ علم الفلك يتّكئ على العلوم الأخرى ويتداخل معها، لذلك وجبَ على الباحث فيه إتقان الرياضيّات والفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والإلكترون والحاسوب وغيرها من العلوم التي يحتاجها لأبحاثه.

وحتّى القرن العشرين كان علم الفلك شاملًا، وبعدها تمّ الفصل بين علم الفلك الرَّصديّ وعلم الفلك النظريّ، فكان الأوّل يدرس المراصد، سواء الموجودة على الأرض، أو التي أرسلت إلى الفضاء، ويتمّ فيه جمع المعلومات والصور وتحليل البيانات عَبْر أنواع التلسكوبات منها: «تلسكوب الأشعّة تحت الحمراء، وتلسكوب أشعّة غاما، وتلسكوب الأشعّة السينيّة»، ومن نتائج هذه الدراسات ينشأ علم الفلك النظريّ الذي يهتمّ بصياغة النظريّات، وتطوير نماذج العمليّات الفيزيائيّة الحاصلة في النجوم والمجرّات وسائر الأجرام السماويّة، وبهذا يتمّ تفسير الظواهر الفلكيّة وعلاقتها بالأرض وساكنيها وتأثيرها عليهم. فيمكن من خلال دراسة نشوء وحياة وموت النُّجوم، وضع نتائج محتملة لما يمكن أن يحدث لشمسنا في المستقبل.



أهمّ فُروع علم الفلك الحديث

1. قياس مواقع النُّجوم: فقياس مواقع النُّجوم في السّماء بدقّة، كفيلٌ برصد تحرّكاتها في ما بعد.

2. الميكانيك السماويّة: ويختصّ هذا الفرع برصد حركة الكواكب والأقمار في مجموعتنا الشمسيّة، ووفق قانون الجاذبيّة، يُمكن التنبّؤ بتلك الحركات قبل عشرات السنين من حدوثها، مثال ذلك حساب وتحديد زمن خسوف القمر.

3. الفيزياء الفلكيّة: وهي دراسة طبيعة الكواكب وفيزياء النُّجوم، ودراسة محيط ما بين النُّجوم.

4. فيزياء الكون: وهي دراسة الكون ومكوّناته بمجملها، وما يُمكن أن يحدث في مستقبله.

جهود العلماء العرب في علم الفلك

في العصر الجاهليّ بقي الاهتمام بعلم الفلك في حدود الفِطرة والفِراسة، لحاجة العرب للاعتماد على النُّجوم كدليلٍ في صحرائهم المترامية الأطراف، وكانوا يُشركون معه علم التَّنجيم بما لديهم من خُرافاتٍ وشعوذة.

بعد أن ثبَّتت الدولة الإسلاميّة أركانها، اهتمّ العُلماء فيها بعلم الفلك، فجمعوا وترجموا ما كان منه عند اليونانيين والفُرس والهنود والصينيين والكلدانيّين والسريان، وأوّل ما تُرجم من الكُتب كتاب «مفاتيح النُّجوم» المنسوب إلى هرمس الحكيم من اليونانيّة إلى العربيّة أواخر عصر الدولة الأمويّة، ويُعدّ كتاب المجسطي لبطليموس المُترجم عن اليونانيّة أيضًا في العصر العبّاسي من أهمّ الكتب المُختصّة في هذا العلم. ويعود الفضل للحضارة العربيّة الإسلاميّة بالنسبة لعلم الفلك، بحفظ علم مَن سبقها من أمم وحضارات وتصحيح ما كان فيه من مغالطات. كما كان لعلماء المسلمين الفضل في التَّفريق بين علم الفلك و«التَّنجيم» إذْ اعتبروا أنّ علم الفلك علمًا يقينًا والتنجيم تخمينًا، فالتنجيم نظام يعتقد أنّ هناك علاقة بين الشؤون الإنسانيّة ومواضع الأجسام السماويّة، ويشترك مع علم الفلك باستخدام التقويم الفلكي، وقد انحرف به الكثيرون إلى الدَّجل والشَّعوذة.

بعد مرحلة التَّرجمة والتَّصحيح، بدأت مرحلة الإبداع والابتكار، فقد بنى بعض عُلماء الدولة الإسلاميّة مراصدَ خاصّةً بهم، كانوا يُتابعون بواسطتها حركة الكواكب والنجوم، ويُسجّلون مُشاهداتِهم بدقّةٍ علميّةٍ جعلتهم في ما بعد مراجعَ لعلماء أوروبا والغرب، حيث اعتمد عُلماء أوروبا في عصر النَّهضة وما بعده على البحوث الفلكيّة التي قامت بها المراصد الفلكيّة العربيّة والإسلاميّة بدقّةٍ قريبة جدًا من الاكتشافات الحديثة.

أشهر المراصد الفلكيّة العربيّة والإسلاميّة

- مرصد جبل قاسيون في دمشق، الذي أمر بإنشائه الخليفة المأمون.
- مرصد باب الشمّاسيّة في أعلى ضاحية من بغداد، أيضًا أنشئ في عهد الخليفة المأمون.
- مرصد ابن الشّاطر في الشّام.
- مرصد الدينوري في أصفهان.
- مرصد أولغ بك في سمرقند.
- المرصد الذي أقامه أبناء موسى بن شاكر في بغداد، وفيه استخرجوا حساب العرض الأكبر.
- مرصد نصير الدين الطوسي في مراغة في بلاد فارس، الذي يُعدّ من أشهر المراصد وأكبرِها، فقد اشتُهِرَ بدقّة آلاته وتفوّق المُشتغلين فيه على غيرهم.

وهنالك ما يزيد عن مئة وخمسين اسمًا ومصطلحًا أطلقها العلماء العرب على نجومٍ وكواكبَ كثيرة، ما زالت معروفة حتى عصرنا الحالي بالأسماء العربيّة القديمة ذاتها، منها:

العنقاء: Anka

بيت الجوزاء: Bet – Elgeuse
الدبران: Aldebran
المقنطرة: Al – Mucantar
السموت: Azimuth
الطائر: Altair
فم الحوت: Familheut
الذنب: Deneb

العلماء العرب وجهودهم في علم الفلك

يُعتبر عبد الرحمن بن عمر بن محمد بن سهل الصوفي الرازي (ت376هـ/ 986م) ثالث ثلاثة من العلماء العظماء الذين كتبوا في الكواكب الثّابتة. فمنزلته بين بطليموس وأرغلندر، ولم يكتفِ في كتابه (الكواكب الثّابتة) من متابعة بطليموس في كتابه (المجسطي)، لكنّه قام برصد النجوم نجمًا نجمًا وبدقّةٍ شُهد له بها في ما بعد، فقد عيّن أقدار النجوم وأماكنها، ووضّح بالرسوم الملوّنة للأبراج والأجسام السماويّة -على شكل أناسٍ وحيوانات- ما كان قد ذكره في كتابه، وسمّاها بأسماءٍ عربيّة ما زالت مستعملة حتّى الآن، منها: الحوت، العقرب، الدب الأكبر، الدب الأصغر.
ولمحمّد بن الحسن بن الهيثم (ت 432هـ/ 1041م) مؤلَّف (مقالة في علم الهيئة) الذي يُعدّ النسخة الأصليّة لنظريّة بويرباخ النمساوي التي أخذ عنها تلميذه رجيومونتان ومن بعده كوبرنيكوس. ولقد أُطلق عليه بطليموس الثّاني لما أبدعه في علم الهيئة من مقالاتٍ وصل منها سبع عشرة مقالة، كتب فيها عن أحجام وأبعاد الأجرام السماويّة وكيفيّة رؤيتها، وعن ارتفاع القطب والرصد النجومي... إلخ. وهو مَن اخترع أوّل كاميرا في التاريخ وسمّاها (الخزانة المظلمة ذات الثقب)، وقد استعملها علماء الفلك العرب في مراصدهم، ممّا ساعدهم على معرفة نِسَب النجوم والكواكب وأحجامها، وعلى اكتشاف نجوم جديدة نتيجة متابعتهم واهتمامهم بهذا العلم.
أمّا أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني الخوارزمي (ت 440هـ/ 1048م)، فقد كان يُجيد إضافةً للغة العربيّة الفارسيّة واليونانيّة والسنسكريتيّة والسريانيّة، لذلك فقد اطّلع على المراجع الفلكيّة من مصادرها وليس من ترجماتها. ومن أهمّ كتبه في علم الفلك الكتاب الذي ألّفه للسلطان مسعود بن محمود بن سبكتكين في الهيئة والنجوم والجغرافيا، بعنوان (كتاب القانون المسعودي)، وتعود أهميّة هذا الكتاب للجهد الذي بذله مؤلّفه في ذكر ما توصّل إليه علماء الفلك في الحضارات السّابقة والمُعاصرين له، إذ لم يكتفِ بما قرأه عنهم، بل كان يتحقّق من ذلك، سواء بقيامه بإعادة الحسابات بنفسه، أو بالرصد من جديد ولأكثر من مرّة. وكان أوّل من استحدث المنهج التجريبي في علم الفلك، فقاد أبحاثًا تجريبيّة متعلّقة بظواهر فلكيّة، واكتشف أنّ مجرّة درب التبّانة هي عبارة عن مجموعة نجوم سديميّة، كما اكتشف أنَّ التجاذب يحدث بين الأجرام والفلكات السماويّة منتقدًا بذلك أرسطو الذي يعتبر أنّ تلك الأجرام لا تملك خفّة

أو جاذبيّة.

ومحمد بن جابر بن سنان البتاني (ت 929هـ)، ألّف جداول لمدارات الشمس والقمر، أكّد فيها أنَّ ما ذكره بطليموس عن منحى شذوذ الشّمس متغيّرٌ وليس ثابتًا، كما عمل على حساب وقت أوّل ظهور للهلال بعد القمر الجديد، وقياس طول السنة الشمسيّة والسنة الفلكيّة، وتوقّع زمن الخسوف.

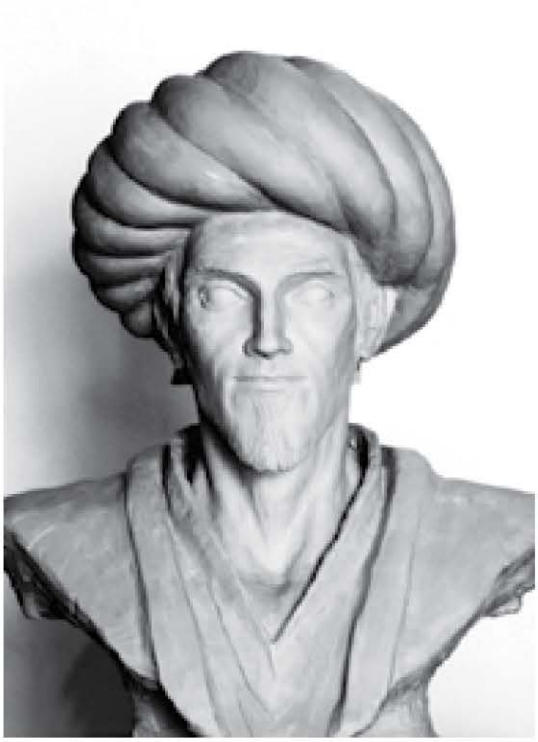
اخترع علماء الفلك العرب آلات ومعدّات لم تُعرف من قبلهم، استعانوا فيها في مراصدهم، منها آلة الربع المجيب، الربع المقنطر، ذات الشعبتين، ذات السمت والارتفاع، الحلقة الاعتداليّة، مزاول لقياس الوقت. وطوّروا الإسطرلاب اليوناني بما يتّفق مع اكتشافاتهم الفلكيّة، فصنعوا الإسطرلاب الكروي والإسطرلاب الزورقي.

كما أتقنوا صناعة الجداول الرياضيّة العدديّة (الأزياج) لأنّها من أهم مستلزمات الرّصد الفلكي، فبواسطتها تُحدّد مواقع الكواكب وأوضاعها من حيث الارتفاع والانخفاض والميول والحركات في أفلاكها.

وقد رصد العالم الفلكي المصري علي بن رضوان في العام 1006م، أكثر المُستَعِرات العُظمى سطوعًا في التاريخ، ووصف بدقّة النجم المؤقت، فقال إنّه أكبر بمرتين أو ثلاث من قرص الزهرة، أمّا سطوعه فيعادل ربع سطوع القمر.

وهكذا نرى أنَّ للعرب فضلًا في تطوير وتصحيح مفاهيم علم الفلك ■

الحسن ابن الهيثم



المصادر

- مجلّة الفلك والفضاء، علم الفضاء والفلك، إنجازات المسلمين في علم الفلك.
- إسهامات العلماء المسلمين في علم الفلك، إعداد خالد عبد الرحمن، 2011.
- إسهامات علماء المسلمين في الفلك، د.راغب السرجاني، 2006.
- مجلّة حراء، إنجازات المسلمين في الفلك والعلوم الطبيعيّة- باب تاريخ وحضارة، د.يعرب قحطان الدوري.
- مكتبة الألوكة- مكتبة المخطوطات، من مشاهير علماء المسلمين في الفلك، د.عبد الله حجازي، 2012.

«عن الموسيقى بشكلٍ مُطلق»
مُحادثات مُشتَرَكَة بيْن
"هاروكي موراكامي" و"سيجي أوزاوا" حول النَّغَم

جوان تتر/ سوريا

يَحْتَوي كتاب Absolutely on Music الصادر عام 2016 محادثاتٍ ست دامت سنتين، من العام 2010 وحتّى العام 2011، وتتضمَّن رؤى مُحرِّضة على التفكّر في طبيعة الموسيقى وطريقة تأمّلها من وجهة نظر "هاروكي موراكامي" الرِّوائي الياباني الذي اشتهر بالأجواء الموسيقيَّة في كلّ أعماله الحَكائيَّة على وجه التقريب، متقابلةً مع نظرة لموسيقيّ ياباني وأهمّ قائد أوركسترا في العصر الرّاهن "سيجي أوزاوا" حول النّغم، ضمن حديث متبادل يحاول تشريح الموسيقى الكلاسيكيَّة بطريقةٍ ما.

تبادُل الحديثِ ذاك تأخَّر، على الرَّغم من أنّ علاقةً وديّة كانت تجمع بين "سيجي أوزاوا" و"هاروكي موراكامي"، غير أنّ الأخير كان يفضِّل الحديث عن أيّ شيء آخر غير الموسيقى متجنّبًا طرح الموضوع، كما يقول، والسبب حينذاك أنّه كان قد تمّ تشخيص إصابة اليابانيّ أوزاوا بالسرطان وطُلب منه (من الناحية الصحيَّة) التوقُّف عن النشاط وتقليصه بشدّة في بادرة حرصٍ على صحّته.

لذا يقول موراكامي في معرض توطئته للكتاب: "في كانون الأول/ ديسمبر عام 2009 وعقِب تشخيص مرض أوزاوا على أنّه سرطان، وبعد إجراء العمليَّة الجراحيّة الكبرى في الشهر التالي، كان على أوزاوا أن يقيّد أنشطته الموسيقيَّة وأن يرتاح قليلًا، ليحلّ محلّ التحدّي، برنامجٌ من الاستجمام وإعادة التأهيل، وربما بسبب هذا النظام العلاجي بدأنا نقلصّ حديثنا عن الموسيقى كلّما التقينا، وعلى الرَّغم من ندرة الحديث حول الموسيقى آنذاك، كان يقول إنّه يشعر بحيويّة كلّما تحوّل موضوع الحديث إلى الموسيقى، يبدو أنّ أيّ نوعٍ من حديثٍ موسيقيّ كان يوفّر لـِ(أوزاوا) الرّاحة



التي ينشدها".
"سيجي أوزاوا" من أهم قادة الأوركسترا الروّاد في العالم. كان مديرًا للأوركسترا السيمفونيّة في بوسطن لمدة قاربت 29 عامًا، كما ويعتبر صاحب رقم قياسي في قيادة أضخم الفرق الأوركستراليّة الموسيقيّة، مع تركيزه المستمرّ على تقديم أصعب الأعمال الموسيقيّة العالميّة.

على الطرف الآخر، يُعدُّ "هاروكي موراكامي" أحد ألمع الروائيين العالميين ومن عشّاق الموسيقى الكلاسيكيّة التي أعطاها الشخصيَّة الكاملة في معظم أعماله الروائيَّة، لكن دون أن يخضع لتعليمٍ منضبط بخصوص تلك الموسيقى. وربمّا كنتيجة لذلك، يبدو أنّ إحدى أعظم ملذّات الكتاب الرئيسة هو متابعة نوع من التعاون في العمل بين قائد أوركسترا وموسيقيّ كـ"أوزاوا"، وروائي محبّ متحمّس للموسيقى كـ"موراكامي"، الأخير الذي يمتلك أفكارًا نظريّة حول الموسيقى، تصل أحيانًا إلى حدّ الخيال، حيث يقول في أكثر الأحيان وفي أثناء الإجابة أو استكمالًا لحديثٍ ما داخل الكتاب: "إذا سمحت لي أن أعبّر عن رأيي الشخصي كمحبٍّ للموسيقى"، وعلى سبيل المثال وخلال رأي مقارِن، يقول "موراكامي" حول اثنين من العروض التي قادها "أوزاوا" للسيمفونية الأولى للموسيقار "جوستاف مالر": "العرض الأوّل كان يشبه القيام بجولة على مهل في سيّارة مرسيدس بصحبة سائق"، بينما شبّه العرض الثاني بـِ"الوثب مع سيّارة رياضيَّة".

في الكتاب يبدو أنّ "أوزاوا" -وهذا ما أشار إليه موراكامي في المقدّمة أيضًا- يفضّل الرُّدود التي تُغني وتُثير مسائلَ موسيقيَّة وفكريَّة، بينما "موراكامي" يفسّر، ليعلّق الأخير على ذلك: "هذا هو الفرق الذي جعل هذه المحادثة تعليميّة بالنِّسبة إليّ، إنّه شيء جديد وغير متوقّع".

تغرقُ المحادثات في مجال استخدام النوتة الموسيقيَّة، وأيضًا سبْر أعماق تفاصيل الحركات الموسيقيَّة للآلات أو السيمفونيات الموسيقيَّة الكلاسيكيَّة المشغولة في وقتٍ مضى، ليكون الكتاب جهدًا ضدّ حدود ما لا يمكن التَّعبير عنه بالكلمات، ووفقًا لما قاله الناقد البريطاني "والتر بيتر" ذات مرّة: "الفنون كافَّة تطمح إلى حالة موسيقيَّة". هنا، حتّى هذه المحادثة تسعى نحو أن تكون أغنية مستقلَّة بحدّ ذاتها، ثمّة التَّناغم الذي من المفترض أن يكون متوفّرًا في كل الأعمال الفنيَّة.

جلّ الكتاب يدور حول أسئلة مفصليَّة تتناول التَّقنية والأداء من خلال الموسيقى، الفروقات الدقيقة التي يلاحظانها في الموسيقى المختلفة، أحاديث متعطّشة حول مواضيع؛ منها على سبيل المثال ميل قائد الأوركسترا والمؤلف النمساوي "هربرت فون كاراجان" إلى تلك الجمل الموسيقيّة الموسَّعة، بالإضافة إلى الحديث عن أسماء موسيقيَّة عالميّة بشيء من التَّفصيل والحذر في استخدام المعلومة المتأتِّية من دقّة الملاحظة ومن ثمّ المقارنة المعمَّقة.

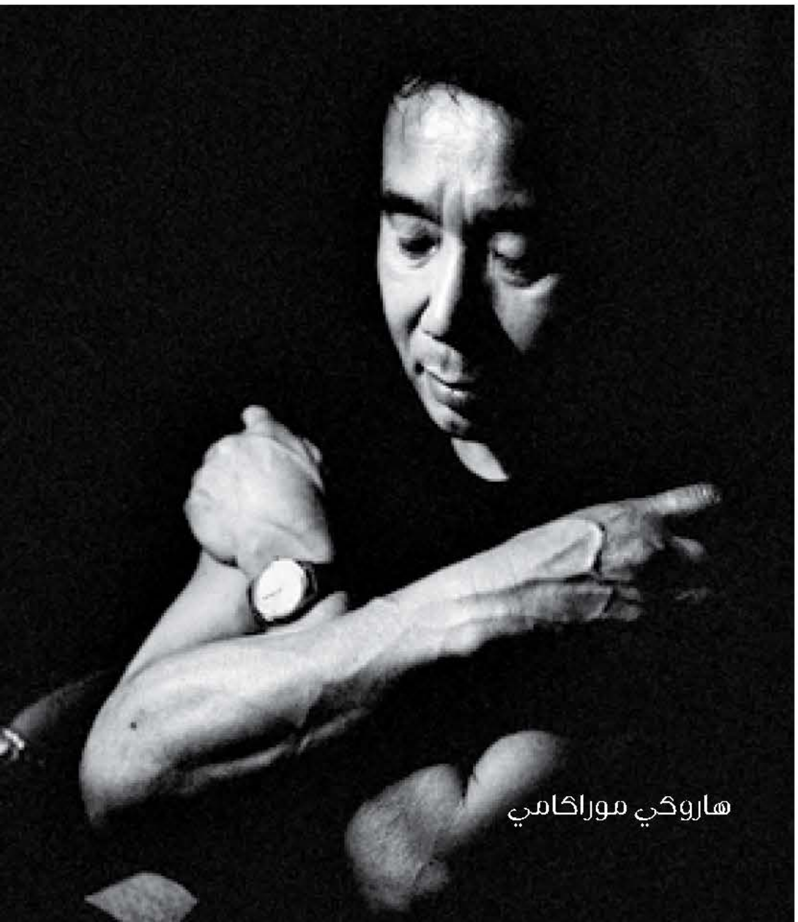
وممّا يزيد من أهميّة هذا الكتاب أنَّ الموسيقيّ "سيجي أوزاوا" يعترف في لحظةٍ ما: "لم يسبق لي وأن تكلَّمتُ بطريقةٍ منظّمة ومركّزة هكذا حول الموسيقى".

يشمل الكتاب كذلك حديثًا حول مقاطع موسيقيَّة مثيرة للاهتمام، وتأثير عناصر معيَّنة في الحياة على توجُّه "أوزاوا" الموسيقيّ، كاعتياده على زيارة المتاحف الفنيَّة ورؤية لوحات النمساويَّيْن "غوستاف كليمت" و"إيغون شيلي"، ومساعدة تلك اللوحات على فهم موسيقى النمساوي "جوستاف مالر" المعاصرة.

حكايةُ الكتاب

يقول "هاروكي موراكامي" في معرض تقديمه للكتاب: "خلال إحدى زيارات أوزاوا لي في منزلي، كنّا نستمع سويَّةً إلى الموسيقى ونتحدّث، عندما أخبرني عن قصّةٍ مثيرة للاهتمام حول غلين غولد (عازف بيانو كندي) وليونارد بيرنستاين (ملحن وعازف بيانو أميركي) عام 1962 بنيويورك في أول حفلة مشتركة لهما لعزف بيانو لـ(جوستاف مالر). من العار أن تمّحي هذه الحكاية، قلتُ لنفسي: يجب على شخصٍ ما أن يسجّلها ويدوّنها على الورق، هذه الـ(شخص ما) كانت وقحة، وما عَبَرَ في ذهني بتلك اللحظة هو أن أكون أنا المدوِّن، وعندما اقترحتُ هذا على أوزاوا، أحبّ الفكرة على الفور: "لِمَ لا" أجاب. لدينا متّسعٌ من الوقت، دعنا نقوم بذلك".

في مكانٍ آخر يتابع: "وفي خطر الافتراض إلى حدّ ما، أعترف بأنّه وفي سياق محادثاتنا الكثيرة، بدأت أتيقّن من أن -أوزاوا وأنا- ربمَّا يكون بيننا عدّة أشياء مشتركة، لندع أسئلة الإنتاج والأعمال


هاروكي موراكامي

والشُّهرة جانبًا، ما أعنيه هنا، هو أنني يمكن أن أحسّ بشعور الهويّة المشتركة في الطريقة التي نعيش بها حياتنا". ومُتابعًا عن أوجه الشَّبه والاتِّفاق يقول "موراكامي": "يبدو أنّ كلينا يأخذ المتعة البسيطة ذاتها في عمله، فمهما تكُن الاختلافات التي قد تظهر بين إنتاج الموسيقى وكتابة القصص الخياليَّة، كلٌّ منا مسرور حين يكون منغمسًا في عمله، وحقيقةً نحن لدينا القدرة على أن نتكلّم، وذلك يعطينا أعمق الارتياح، وما ننتهي إليه كنتيجةٍ لهذا العمل قد يكون مهمًّا، ولكن بصرف النَّظر عن ذلك، فإنّ قدرتنا على العمل مع التَّركيز المُطلق وتكريس أنفسنا لذلك تمامًا، ونسيان مرور الوقت هي المكافأة التي لا غنى عنها بالتأكيد".

ما يحاول الكتاب قوله كما يتحدَّث "موراكامي"، هو العثور على طُرُق مختلفة جدًا لتأسيس نقاط توافق بينه كروائيٍّ سارِد وبين موسيقارٍ كـ"سيجي أوزاوا"، متابعًا: "كلانا على الأرجح نسيرُ في الاتِّجاه ذاته، وبينما قد نضع أولويّات مختلفة جدًّا، فالطريقة التي وضعنا بها تلك الأولويّات قد تكون متماثلة تمامًا، وهذا هو السبب في أنّني كنتُ قادرًا على الاستماع لقصصه مع شيءٍ كان أكثر من مجرَّد تعاطف".

الثنائيَّة العظيمة المتوافرة داخل الكتاب، هي عندما يتحقَّقُ التقاءٌ ما في مكانٍ وزمانٍ موحّدين، حينما تغدو الكتابةُ والموسيقى جسدًا واحدًا، الأوّل يستند إلى الآخر -في أدوارٍ متبادَلَة- كي يكون كلاهما في قمّة الاتّحاد بين جنسين فنيّيَن مختلفين، هما في حقيقةِ الأمر شيءٌ واحد، حيث لا يكفّ "موراكامي" عن السَّرد، وعلى الطرف الآخر من الحكاية، لا يتوقَّف "أوزاوا" -وَرغم حالته الصحيَّة- عن استحضار موسيقى كلاسيكيَّة كانت هي في وقتٍ ما الحجر الأساس لتقوية قرونٍ من الموسيقى الجيّدة المُقبِلة الصّالحة للاستماع خلال أجيال متتالية، أو ربَّما يجوز القول هنا: "تكوين جدار حماية للسَّمع من سطوة الرَّداءة" ■



"انفتاح النصّ البصريّ
دراسة في تداخُل الفنون التشكيليّة"
لـِ "صدام الجميلي"

سعيد بوعيطة /المغرب

تُؤكِّدُ مختلف الأبحاث والدِّراسات التي تناولت الأجناس الأدبيّة ومختلف الفنون، على أنَّ هذه الأخيرة قد عرفت على مرّ الأزمنة والعصور العديد من التطوُّرات والتَّداخل بين مختلف الفنون، سواء على مستوى البنية العامة أو العلاقة بين مختلف العناصر المكوِّنة لهذه البنية. فهل عرفت الفنون التشكيليّة تكسير هذه الحواجز؟ إذا كان الجواب بالإثبات، فكيف تمَّ ذلك؟ وما هي أهمّ المكوِّنات التي ساهمت في هذا التَّداخل؟ وأين تكمن تجلِّيات هذا التَّداخل عبْر تاريخ الفنون التشكيليّة الطويل؟

شكَّلت هذه الأسئلة الأساس المنهجيّ الذي قام عليه كتاب "انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية" للباحث والفنان التشكيلي العراقي "صدام الجميلي"، الصادر عن سلسلة كتاب مجلة الفيصل، العدد 20، 2018.

ويتكون الكتاب من مقدمة وأربعة فصول وملحق للوحات تشكيليّة.

انطلق الباحث صدام الجميلي في مقدمة الكتاب من مسلّمة مفادها أنَّ تداخل الفنون التشكيليّة، عبارة عن سلوك راسخ في التاريخ. فقد قامت المساحة الكبرى من التاريخ الفني، بنسف التصوُّر المرتبط بالفن الخالص. ممّا استدعى تداخل الفنون لضرورات مختلفة أهمها: حريّة الفنان، الرّغبة في إنتاج ما هو مختلف، الخروج عن السائد في التاريخ الفني، البحث عن تصوُّرات وصيغ جديدة للشكل الفني.

بعد المقدمة، أشار الباحث صدام الجميلي إلى أنه يحاول من خلال هذه الدراسة البحث في المداخل التي هيَّأت للنشاط الجمالي إمكانيّة تداخل تلك الفنون عبْر معرفة العناصر الفنيّة والطاقة البانية للشكل البصريّ، قصد الإمساك

بمرتكزات التداخلات البصريّة والتقنيّة. وقد مثَّل لهذا التَّداخل بالفن الرافديني، وكذا الفن العربي الإسلامي، وصولًا إلى الفن الحديث.

عناصر التَّشكيل، جينات النص البصريّ الفاعلة وهو عنوان الفصل الأوَّل، ويؤكد الباحث فيه على أن كل فن من الفنون، يتشكّل من مجموعة من الخصائص التي تميِّزه كعلامات فارقة عن سائر الفنون الأخرى، يمكن من خلالها تمييز جنسه بالمقارنة مع الأجناس الفنيّة الأخرى، ممّا يجعل الفن قابلًا للتَّوصيف والتَّداول والتَّصنيف. بذلك صار بالإمكان تجنيس فن النحت وفن التصوير باعتبارها فنونًا مختلفة، يمتلك كل منها قوامه وشخصيّته، مع اشتراك الجنسين في العناصر البانية لذاتها.



الثور المجنّح/ عبقرية الفنان الرافديني

بهذا يرى الباحث أنَّ كلّ دراسة لعناصر معيَّنة، تستوجب الرُّجوع إلى الثوابت منها والمتحوّلات، بحيث تكمن العناصر في مجمل الصفات المظهريّة التي تبنى ضمن أسس محدَّدة بعلاقات ترابطيّة بعضها مع بعض.أما الشَّكل، فهو العنصر الجوهري والسيادي الوحيد الذي تدخل فيه ضمنًا عناصره: اللون، الخط والملمس. لهذا، فالشَّكل نهر جداوله صفاته(ص14). إنَّ الكشف عن صفات العناصر البنائيّة (طاقاتها التكوينيّة)، يأتي بفهم مدى دخول تلك الطاقات أو الصفات في تغيير وتحويل الشَّكل من ناتج إلى ناتج آخر تبعًا لصفات العناصر.

البُعد الثالث وتجسُّد الصورة

افتتح الباحث هذا الفصل بحديثه عن التَّجسيم البصريّ (الإيهامي)، فالإنسان يدرك ما يحيط به من الأشكال في الواقع عبْر حواسه، لذا تعدُّ حاسّة البصر أهم تلك الحواس وأكثرها حضورًا وفاعليّة في استيعاب عالمه وإدراكه، وهو ما يؤكده كذلك مجموعة من الباحثين من قبيل جيروم ستولينز. من خلال هذا التصوُّر، ناقش الجميلي فن الرسم، فأكد على أنه لكي تتحقَّق المطابقة بين الشَّكل في الواقع والعمل التصويري، اتَّجه التصوير وباهتمام بالغ في تحقيق صورة للواقع متَّخذا اللون مادّته الأساسيّة، ومحققًا الصور الإيهاميّة للأشكال وفضاءاتها عبْر مجموعة من الأساليب التي قد يستخدمها، أو جميعها، في العمل الفني(ص40). بهذا حدَّد ما يلي: المنظور

الخطي، المنظور الجوي، اختلاف اللون (الظل والضوء والتدرُّج اللَّونيّ)، المستويات المتراكبة، التفاوت في الحجم، الموضع على مستوى الصورة. واعتبر الباحث كلًّا من المنظور الجوي واختلاف اللون تقنيات تستثمر اللون في بنية الفضاء. أمّا الطرائق الأخرى، فتساهم فقط في نتائج لبنية الخط والهيئة، مما يؤكد أنَّ العمل الفني قد تجاوز صياغته التقليديّة باتِّجاه مفاهيم جديدة.

شكلانيّة الصورة

تناول الباحث في هذا الفصل ثلاثة أنواع من الشَّكلانيّة:

الشَّكلانيّة الحسيّة: يرى الباحث أنَّ الحديث عن الشَّكل في الفنون البصريّة، حديثٌ مجزوءٌ وليس دقيقًا، بعيدًا عن الخامة والتعبير والتقنية التي ينطوي عليها الشَّكل؛ لأنَّ البُعد الحسّي للشَّكل الفنيّ هو خلاصة ومفرز التَّصاهر والاندماج بين الشَّكل وخامته وكيفيّات صياغتهما. لكن تتباين فاعليّة الشَّكل في العمل الفني من حيث كون هذا الشَّكل واقعيًّا أو رمزيًّا أو مجرَّدًا. إذ لكلِّ شكلٍ بعده النفسيّ والحسيّ. يتداخل في ذلك بناء العناصر وشكلها العام، حيث لا يتوقّف الأثر على مضمون الشَّكل حسب، بل على طريقة صياغات الشَّكل وبنيته العامة، والخيارات التقنيّة التي يختارها الفنان.

شكلانيّة الخامة: يحدِّد الباحث الخامة على أنَّها الوسيط أو المادّة الأوليّة التي تشكِّل جسد العمل الفني. حيث لا يوجد عمل فني دونما واسطة أو مادّة تشكِّله، تترك أثرها الواضح عبْر خواصه، فتخلع عليه ملامحها.

شكلانيَّة الأداء: يمثِّل الأداء (بحسب الباحث) سلسلة من الفعاليات التي تطرأ على الخامة، قصد تحويلها من شكلها التلقائيّ أو العفويّ في الطبيعة إلى شكلٍ فنيٍّ جماليّ.

تاريخ تداخُل الفنون التَّشكيليّة

ركَّز الباحث الجميلي في الفصل الرابع على ثلاث قضايا أساسيّة هي: الرَّسم والنَّحت في الفنون القديمة، وتداخُل الفنون في المخطوطات العربيّة الإسلاميّة، وتداخُل الإظهارات التشكيليّة عالميًّا.

الرَّسم والنَّحت في الفنون القديمة: ناقش الباحث في هذا الجانب الفن الرافديني، باعتباره ممارسة يتداخل من خلالها فن النَّحت مع فن الرَّسم، وتجلى دافعه الأساسي في الحاجة إلى إنتاج الأواني الفخاريّة وتجويدها، وفخرها بعد تلوينها وتحزيزها، أو تطعيم أجزاء منها لتكون بالشَّكل النهائي قطعة فنيّة تتعامل مع الفضاء عبْر تجاويفها وبروزاتها محتوية أشكالًا ونقوشًا وزخارف محزَّزة، أو ملوَّنة بالأكاسيد والأصباغ، أو التَّطعيم بالأحجار وغيرها، ليصنع الفنّان/ الحِرفيّ شكلًا حسبما تقتضيه حاجته اليوميّة، ثم يمنحه البُعد الجمالي عبْر البناء والتَّكوين.

تداخُل الفنون في المخطوطات العربيّة الإسلاميّة: تميَّز الفن الإسلاميّ عمّا سواه من منجزات

الحضارات الأخرى بصياغات ذات بُعد جمالي متفرّد في التّشكيل والابتكار، لينسجم مع حاجة الفكر والعقيدة والبنية الثقافيّة، وفي ما يسعى له السّياق العام في الحضارة الإسلاميّة، إلا أنَّ هذا الفن قد تميَّز -كما يرى الباحث- بتجاوز تلك التصوُّرات الفنيّة السائدة واهتمامه بفن الرَّقش. لقد أتاح هذا الأخير، فرصة لتداخُل فن التَّصوير مع الكتابة. وكذلك تداخُل الزَّخرفة والتَّنميق في آن واحد على السَّطح ذاته. وأثبت فنّ الرَّسم تطوُّره بعد أن ارتبط بشكل مباشر بالمخطوطات والمنمنمات.

تداخُل الإظهارات التشكيليّة عالميًا: قدَّم الباحث في هذا الجانب تصوُّرًا تاريخيًّا لأهمّ المراحل التي عرفت خلالها الفنون نوعًا من التَّمييز والتَّفريق من أجل تحديد صياغاتها وبناها التشكيليّة، بدءًا بعصر النهضة وصولًا إلى العصر الحديث. هذا الأخير الذي عرف نوعًا من التميُّز، سواء على مستوى الرُّؤية الفنيّة أو استثمار خصائص الفنون المختلفة عبْر خامات جديدة. وقد أورد الباحث مجموعة من النَّماذج التي عملت على هذا التوجُّه الجديد: بيكاسو، آرب، كورت شفيترز، جاكسون بولوك. يخلص الباحث في هذا الجانب إلى سعي الفنّان لدمج الإظهارات، واستعادة بعض الخصائص، والاشتغال على تداخلها وصهرها في حيِّز فنّي واحد؛ عبْر استقدام العناصر الغائبة، وتكثيف الاشتغال على العناصر المعطَّلة في جنس معيَّن من الأجناس التشكيليّة ■



فلاديمير غريغوريف

المخرج السينمائي الذي أصبح معلمًا للسيناريو

عباده تقلا/ سوريا

جَميلٌ أنْ تقرأ عن فنّ السيناريو في كتب مهمّة، مثل كتاب" فنّ السيناريو"، لأستاذ كتابة السيناريو الأميركي "سيد فيلد"، لكن الأكثر جمالًا ومتعة، أن تأخذ المعلومة من مصدر حيّ، تتناقش معه فيها، تختلفان وتتَّفقان، على ضوء نماذج لأفلام من جهات الأرض كلِّها.

وهو الأمر الذي حالفني الحظّ به، مع "فلاديمير غريغوريف"، المخرج وكاتب السيناريو الروسي، المولود في 18 آب 1938؛ أحد الأسماء التي تركت بصمة كبيرة في المؤسَّسات الفنيّة، في مدينة سانت- بيتربورغ الروسيّة، عبْر تدريسه لمادة السيناريو وتاريخ السينما، لأكثر من خمسة وعشرين عامًا، لم ينقطع خلالها عن كتابة سيناريوهات مسلسلات وأفلام متنوِّعة.

يُعدُّ الرَّجل، الذي رحل عن دنيانا في الرابع عشر من شباط، عام 2017، قامةً فنيّةً متميِّزة، وأحد المراجع المهمّة في تاريخ السينما، الذي كان يرويه على مسامعنا، كمن يروي تاريخه الشخصيّ.

في رصيد غريغوريف كمخرج، ستّة أفلام روائيّة طويلة، وعدد كبير من السيناريوهات، ولكن رصيده الأهمّ بالنِّسبة لنا على الأقلّ؛ نحن طلابه الذين عرفناه عن قرب، وعشنا في صفّه خمس سنوات لا تُنسى، هو ذلك الحسّ الإنسانيّ العالي، والقدرة على الغوص في عمق الشخصيّات التي يقدِّمها أو يتعامل معها، وقراءة الأفلام من زوايا مختلفة ومدهشة، وعدم البُخل بالمعلومة أيًّا كان طالبها.

السيناريو هو الإخراج النظريّ

منذُ الدَّرس الأوَّل في مادة السيناريو، ردّد "غريغوريف" على مسامعنا، عبارة قالها يومًا أحد أصدقائه: "السيناريو، هو الإخراج النَّظري"،


غريغوريف

مؤكِّدًا استحالة نجاح المخرج في تقديم عمل جيِّد، دون وجود سيناريو قويّ بين يديه، مستشهدًا بالمخرج السينمائي البريطاني الشهير "ألفريد هيتشكوك"، الذي سُئل مرَّة عن أهمّ شيء لصناعة فيلم جيِّد، فكان جوابه: "السيناريو ثم السيناريو ثم السيناريو".

كذلك، كان السينمائي الكبير "فيلليني" كاتب سيناريو من طراز ممتاز، قبل أن يبدأ مسيرته الإخراجيّة.

أمّا نصائحه بشأن كتابة السيناريو، فكانت تركِّز على موضوع أن يقوم كاتب السيناريو يوميًّا، بكتابة سيناريو أو اثنين لنفسِه قبل النوم، كتمرين على الكتابة. مؤكِّدًا أنّ السيناريو الجيِّد، لا يجب أن تتجاوز نسبة الكلام فيه 15 بالمئة.

وفي ردِّه على أسئلة الطلاب بشأن عملهم بعد التخرُّج مع كتّاب سيناريو، نصحهم أن يتعلّموا، كمخرجين، كتابة السيناريو بأنفسهم، فليس في العالم الكثير من كتّاب السيناريو الجيِّدين.

غريغوريف في أفلامه

أنجز "غريغوريف" أفلامه الروائيّة الستة ما بين عامي 1969 و1988، ونذكر منها: "آخر أيام

الشتاء"(1974)، "القفز من السطح"(1977)، "لقاءات متأخرة"(1980)، وفيلمه الأخير "تحليق الطيور" في العام 1988.

تقبض هذه الأفلام على المُشاهد منذ لحظاتها الأولى وحتى مشهد النهاية، ونقرأ فيها ملامح سينما "غريغوريف"؛ السينما المشبعة بالطيبة والعمق، الغنيّة بأبعادها الإنسانيّة، والتقاطها الذكيّ لأكثر المشاعر غَوْرًا في النَّفس الإنسانيّة. كما يبدو "غريغوريف"، الذي طالما أدهشنا بمعرفته الموسيقيّة، مستخدماً ذكيًّا للموسيقى التصويريّة، التي بدت وكأنّها أحد الأبطال المميَّزين في معظم أفلامه.

بالحديث عن إدارته للممثلين، يظهر إحساس الراحة المسيطر على الممثلين في أفلامه، وعفويَّتهم الشديدة، ليذكّرونا بتلك الطفلة التي ظهرت في فيلم "القفز من السطح"، وقدَّمَت أداءً دافئًا فوق الثلج، يفيض عذوبةً وصدقًا، وبساطة وشفافية، فنقلت عدوى عفويَّتها إلى الممثل الذي وقف أمامها. ويسجَّل لـِ"غريغوريف" أنه ترك هامشًا كبيرًا للطفلة، لتخطئ في الحوار أحيانًا، أو تنسى بعض الكلمات، لتتحوَّل أخطاؤها الجميلة إلى مصداقيّة عالية، تتناغم مع روح أفلام غريغوريف.

في فيلمه "لقاءات متأخرة"، يضعنا "غريغوريف" أمام "فيرا"، السيدة التي قدمت من الريف إلى المدينة، فأنجَزَت كلّ شيء: الدراسة، العمل والحصول على شقة، لكنَّ السعادة العائليّة بقيت بعيدة عنها، وعندما التقت بـِ"نيكولاي" وأحبَّته، تخلَّت عن حريَّتها المُعتادة، كما ضحّى هو بعائلته من أجلها، لكنَّهما عجزا عن إكمال الدَّرب معًا، لأنَّ اللقاء جاء متأخِّرًا جدًّا.

فيلم حميمي عن حياتنا التي تمرّ من بين أصابعنا، تبرع في أسرنا، وجعلنا منقادين لمتطلَّباتها الكثيرة، قبل أن نكتشف، متأخرين، أنَّنا فقدنا أجمل ما فيها.



يقدِّم "غريغوريف" هذا الفيلم، كما في بقية أفلامه، بانسيابيّة وشاعريّة، دون أيّ فذلكات إخراجيّة. والجدير بالذِّكر أنَّ كثيرًا من الشباب الروسيّ، يعيد اكتشاف سينما المخرج الكبير، وتعود أفلامه لنيل التَّرحيب الذي تستحقّه، بعد مضيّ كل تلك السنوات على إنتاجها.

فن السينما بعيون "غريغوريف"

عندما سأله أحد الطلاب عن رأيه بما يقدَّم من أفلام في عالم اليوم، صمت "غريغوريف" قليلًا، قبل أن يجيب بتأثُّر وحزم: "فن السينما في العالم، انتهى في الثلاثين من تموز عام 2007".

تبادل الطلاب النظرات، وأسرع بعضهم لاستخدام الإنترنت، لمعرفة ما حصل في ذلك اليوم، لكنَّني سبقتهم بالإجابة: "في هذا اليوم توفي بيرغمان".

ابتسم غريغوريف لثوانٍ، قبل أن يخبرنا أنَّ الدَّرس القادم، سيكون حضورًا للفيلم الشهير "التوت البري"؛ أفضل أفلام "بيرغمان" برأي "غريغوريف"، وهو الفيلم الذي قادنا إلى نقاشات كثيرة، حيث عدّ "غريغوريف" العام الذي صُنع فيه الفيلم، 1957، عامًا مهمًّا في تاريخ السينما، (فيلليني أخرج فيلم ليالي كابيريا في العام نفسه)، قبل أن يبحث "غريغوريف" عن التقاطعات بينه وبين بطل فيلم "بيرغمان"، وهو ما أشعرنا أنَّ الرجل يشعر بدنوّ أجله، وهو ما كان بعد خمسة أشهر من حضورنا لفيلم "التوت البري".

أمّا أفضل فيلم سينمائي على مرّ العصور، فهو فيلم فيلليني "ثمانية و نصف"، بحسب رأي "غريغوريف"، الذي كثيرًا ما كان يردِّد عبارة المخرج "بيرغمان"، الذي عمل في السينما والمسرح في الوقت ذاته. يقول بيرغمان: "إنَّنا نضيِّع في السينما خمسة وتسعين بالمئة من جهدنا على التقنيات، ويبقى خمسة بالمئة للإبداع، أمّا في المسرح، فنضيِّع النصف فقط."

قصَّته مع "أنتون تشيخوف"

كان الراحل "غريغوريف"، واحدًا من أكبر عشاق الكاتب الروسي "أنتون تشيخوف"، إلى درجة أنه لم يكن يستطيع سماع أيّ رأي سلبيّ، يمسّ التجربة التشيخوفيّة، التي كان ينظر إليها كتجربة أدبيّة وإنسانيّة لا يمكن لتجربة أخرى أن تتجاوزها، فكان يقول: "تشيخوف لا يكرِّر نفسه في أيٍّ من أعماله، دائمًا هناك جديد، ولا شيء يخضع للمصادفة في مسرحيّاته و قصصه، فكلّ شيء مرسوم بدقّة وعناية فائقتين".

كان يردِّد هذا دائمًا على مسامعنا، ومسامع طلاب الصفوف الأخرى، متحسّرًا أنه عندما مات "تشيخوف"، وجدوا في دفاتره أكثر من خمسمئة فكرة، لم يقدَّر له أن يضعها في قصص ومسرحيات.

برغم اختلافي معه في تقييم الكثير من إنتاجات "تشيخوف"، إلّا أنَّني كنتُ معجبًا بتلك الحماسة، وتلك المحبّة الصّادقة، والشَّغف برؤية طلّابه يجسِّدون مقاطع من أعمال "تشيخوف".

كان يرى أنه من المعيب على طالب يدرس

السيناريو أو الإخراج، ألّا يكون قد قرأ مسرحيّات "تشيخوف" الأكثر شهرة: "النورس"، "الخال فانيا" و"الشقيقات الثلاث"، إضافة إلى قصته الطويلة "السيدة صاحبة الكلب". مردِّدًا في كلّ درس تقريبًا، بما يشبه الإنذار: "عندما أعطي مثالًا من أحد هذه الأعمال، لا أريد أن أسمع أنَّ أحدًا منكم لا يتذكّره".

لقاءات متأخِّرة

كما عَنْوَنَ أحد أفلامه بـِ"لقاءات متأخِّرة"، ربَّما هكذا كان لقاؤنا به. لكنّا نعود لإيماننا بأنَّ الأشياء لا تأتي إلّا في وقتها المرسوم تمامًا، وأنَّ كلّ ما نملكه الآن هو حفظ ذكراه، ومواصلة التعلُّم من كلِّ ما قدَّمه لنا.

سأتذكّرك دائمًا معلمي، مع كلّ سيناريو أشرع في كتابته، وعند كل فيلم أتابعه، وأحلِّل مواطن الضَّعف والقوّة فيه.

سأتذكَّر دموع معلِّمي وهو يقرأ علينا سيناريو كَتَبَه ومات البطل في نهايته. وسأحرص على تجهيز سيناريو كلّ أسبوع، كما اعتدنا طوال سنوات الدِّراسة.

سنتذكَّر منديلكَ القماشيّ، وخوفكَ من البرد، وطلب إغلاق النّافذة مع بدء كلّ درس. فرحكَ الطفوليّ بفنجان الشاي الذي كنّا نقدِّمه لك، وفرحنا بكلِّ فيلمٍ جديد، تطفئ الأضواء لنتابعهُ معك، ونتسابق بعد انتهائه لإطلاق ملاحظاتنا، وإثبات كم نحن نُقّاد محترفون، ومخرجون قادمون بقوَّة إلى عالم الفنّ السّابع ■



أنتون تشيخوف

حالتان

شعر: إيهاب الشلبي/ الأردن

(1)

حين قلتُ أحبُّكِ
دندنتِ أغنيةً
عن حقائبَ جَهزْتِها للسّفَرْ
عن عواصفَ
راحتْ تجوبُ مخيِّلةَ الوقت مثل الذِّئاب
عن طقوسٍ من الثلجِ والبردِ
مرَّت بأسنانها ذاتَ ليلْ
على جسد المرأةِ النازفةْ
حينها أتذكَّرُ.. أعدَدْتِ كوباً من الشاي
ودخَّنْتِ سيجارتينِ
نظرتِ إلى ساعةِ الرملِ في يدِكِ الرّاجفةْ
ورُحْتِ بعيداً.. بعيداً
قبلَ أن تنهضي واقفةْ
وغرقْتُ أنا في بُحيرةِ حزني
ثلاثين عاماً وأكثر
تنفَّستُ فيها غبارَ الضَّجرْ
ونمتُ طويلاً بكهفي
تحوَّلتُ شيئاً فشيئاً
إلى كَومةٍ من حجرْ

(2)

حينَ قلتِ أُحبُّكَ
أطفأتُ كلَّ شموسِ المجرَّةِ
بعثرتُ حولي النُّجومَ
وغيَّرتُ مجرى الكواكبِ
زِحتُ القمرْ
وجفَّفتُ وجه الطبيعةِ من مائهِ

هَزَزْتُ الجبالَ..
ونكَشتُ شَعرَ التِّلالِ الصغيرةِ
ثُمَّ اقتلعتُ جذور الشَّجرْ
مَحوتُ التَّواريخَ والأبجديَّةَ
من دفترِ الخلقِ
جُننتُ..
وعِثْتُ خراباً
بعمري الذي قد مضى
وقَبَّلتُ صوتكِ..
ضاجعْتُهُ
ثُمَّ رُحتُ أُصَلِّي
وحيداً
لكي يستمرَّ
المطرْ ■



WWW.PINTEREST.COM

الحادي

شعر: حسين صالح خلف الله/ مصر

بِلا نجمٍ
يسوق اللَّيل قافلتي
وقافيتي
وتتلوني الدُّروب خُطى
وحين أشفُّ تمحوني
على وجعي تبدِّل جلدها الأيّام
كالحيّات تلقفني
وتلقيني
غريبًا لا ديار له
ولا أهلًا
ولا صحبًا
لهم لغة
ولي لغة
كأنَّ الله سوّاهم ليدهشني
وسوّاني لأدهشهم
أنا الحادي
وقافلتي هي الأحلام
لا أكثر
أنا لا أزعج العشّاق بالفتوى
ولا بالنّار
والكوثر
أنا لا أحسد النّدمان
حين أذيقهم خمري
ولكنّي
إذا سكروا بها
أسكر
أنا الحادي
بلا نجم
ولا عيس
أنا الحادي
وأحلامي
كوابيسي ■

نصوص

مروان البطوش / الأردن

"بائع متجوّل"

كرجُلٍ عليهِ ألّا يبكي
جلستُ في عزاء حبيبتي
واضعًا
ساقًا على ساق،
محملقًا
في القهوة والتَّمر والتَّبغ.
كرجُلٍ عليه ألّا يبكي
ضحكتُ من الألم/ حين دهستني مركبة
وهربتْ
غفر لها الله
قبل عامين.
كرجُلٍ عليه ألّا يبكي
قُلتُ: أنا جائعٌ
لامرأةٍ ودّعتني إلى الأبد
بعد الغداء.
كرجل عليه ألّا يبكي
بكيتُ.. بكيت
حين رأيتُ مناديلَ ترفرف
في يد بائع متجوّل.

"فزّاعة"

المرأة التي قلتُ لها:
أُحبُّك،
ذات يوم،
وحدَّثتها عن جمال الحقل
ووفرة المحاصيل،

لم تبادلني الحديث.. .
لم تلتفت نحوي.. .
حتى إنَّها لم تمتعض.
واليوم،
بعد سنين من الحبّ والهجر والشعر،
أودعوني المصحّةَ.
سمعتُ أبي يقول لهم:
كان يقبِّل فزّاعةً.. ثمّ يبكي.. .

"تفاحة حامضة"

في الخامسةِ من عمري،
سرقتُ تفّاحةً حامضةً،
من شجرة العائلة،
وفي صبيحة اليوم التالي
ندمتُ، فقلتُ:
أسلّمُ نفسيَ للغُصن،
ولكنَّني لم أجدهُ.
قلتُ:
أسلّم نفسي للجذع،
لكنَّني لم أجدهُ.
أسلِّم نفسي للجذر،
لم أجدهُ.
للأرض..
للكون..
للـ..
للبطّيخ أسلِّم نفسي،
ولكنَّني
لم أجد
غير طعم الخطيئةِ
تلك التي أنقذتني،
فسلّمت نفسي
لها.. .

"قنّينة فارغة"

لا أريدُ أن أكون شاعرًا،
جرذًا جائعًا
على درج "الكلحة"،
يرمقني الخارجون
من المقاهي والمكتبات
بأعين أحذيتهم،
ثم يكملون كلامهم
عن كوابيس كافكا
وأذن فان جوخ
ومزاجيّةِ النوّاب.
ولا أريد أن أكون قارئًا جيدًا،
كيسًا من الصوت
في أيدي الجائعين إلى الثرثرة.
ولا لطيفًا مع الناس،
كلبًا على أبواب انتصاراتهم.
لا أريد..
لا أريد شيئًا سوى
أن أحطِّم قنينةً فارغةً
على رأس مَن
باعها لي ■

رسالة مكرَّرة

قصّة: عامر علي الشقيري/ الأردن

استيقظتُ.. إنَّها السابعة من صباح يوم ثلاثاء عادي لا يمكن أن يحدث فيه ما قد يتحوَّل لاحقًا لذكرى نأسف عليها.. الوجوه مكرَّرة في وسائط النقل العام كما تركتها.. والأيّام متشابهة وقصص العشّاق والمنغِّصات اليوميّة والمشكلات وحتى الحلول المُقترَحَة.

اجتمعنا بالأمس لعرض المشكلات التي تواجهنا في العمل، قدَّمتُ ورقةً للمدير كنتُ قد احتفظتُ بها من وقت الاجتماع الذي عقد قبل سنتين، ذلك لأنَّ المشكلات ذاتها.. تخيَّل! والأمراض أيضًا، ستضحك لو أخبرتكَ أنَّني صادفتُ مريضًا يدخِّن بأسى عند باب المستشفى، وحين سألته عن مرضه أجاب: سرطان.. كالعادة!

لم يفُتْكَ ما هو جدير بالاهتمام يا رفيق، ما زال النَّمل يجمع القمح، والبلديّة تخطِّط لبناء المزيد من الجدران الاستنادية/ سأتقدَّم بطلب بناء جدار استنادي لهذا العمر الذي ينهار.. ! الطيور لم تزل على أشكالها تقع، والزيتون يأتي في موسمه تمامًا، والطبقة الكادحة تواضب على التَّآكل.

صرتُ قادرًا على انتزاع أوراق الروزنامة دفعةً واحدة؛ لا فرق بين الاثنين أو الثلاثاء أو الجمعة.. "عبّود" كبر ووقع في حُبِّ واحدة من بنات هذه الأيام، و"منال" حصلت على الطلاق للمرّة الثالثة بجدارة وتعتقد أنَّ السَّفر سيحلّ جزءًا من مشاكلها، شجرة الخرّوب هرمت، لطالما قلتُ لكَ: "إنَّها ما دامت معزولة في تلك الزّاوية ومحاطة بسور، فإنَّ روحها من الداخل ستذوي ذلك لأنها بعيدة عن العالم الحيّ.. المتوتِّر.. الذي لا يهدأ.. "، قلتَ لي: "إنَّ خلاصة الأمر هنا.. خلاصة ما ينجم عن معمل الحياة هناك ستلمسه هنا"، وكذَّبتك لأنَّ أملًا غامضًا كان يتعربشني.



لا أعرف لماذا أكتب لكَ الآن
مع أنَّكَ نجوتَ من مللٍ قاتلٍ
كان سيجعل منكَ مواطنًا بائسًا،
واخترتَ السَّفر، ووقعنا نحن
في فخِّ الرَّتابة.. سأصف لكَ ما
أشاهده من نافذة بيتي الآن:
سيدة تستعدّ لقطع الشارع،
سيّارة تقلّ جنودًا فرحين بالإجازة،
شتائم جارحة تعلو من وقت لآخر
لا يمكن التكهُّن بمصدرها، شرفة
بيتِكَ، وعصفورة طاعنة في التَّحليق
تقف على سلك الكهرباء يقترب
منها عصفور من عصافير هذه
الأيام، ويزقزق لها: "أحبُّك!"،
والأطفال يصوِّبون مقاليعهم
ناحيتهما، ألم أقل لكَ: "لم يفُتْكَ
ما هو جديرٌ بالاهتمام".
لم أزُرْكَ، مضى وقتٌ طويل،
وليس لديّ حجّة مُقنعة لتغيُّبي
عن زيارتك... لكن ما يهوِّن عليّ حقًّا
أنَّني أحتفظ بذكراك.. باستطاعتكَ
أن تعوِّل على ذلك.
سأزوركَ مطلع الشَّهر الجاري..
أعلمُ أنَّ الحشائش الآن تنمو
بغزارة عند صدر القبر والشاهدة..
سأزيلها في زيارتي القادمة.

كُن بخير.. دائمًا! ■

WWW.PINTEREST.COM

ربيعٌ ضاحك!

قصّة: نصرالدين شردال / المغرب

لَمْ يأتِ نصر الله بعد، بل جاء القصف، والعصف، وابتدأ الزّحف، وصار الربيع خريفًا ورمادًا، ورأيت النّاس يرتحلون من بلاد الله، ويدخلون في المتاهة المظلمة أفواجًا أفواجًا.

المدينة المحاصرة ترتدي ثوب الحداد، والطائرات المغيرات تمطرها بوابلٍ من القنابل والبراميل المُشتعلة والغاز الكيماويّ الخانق، طار الحمام بعيدًا في الأفق، وانهارت البنايات والمكتبات والمساجد والكنائس، وقوافل من النازحين الدّامعي الأعين يخرجون من المدينة مُنكّسي الرؤوس كآخر الخارجين من الأندلس، لقد سلّموا مفاتيحها للفاتحين الجدد قهرًا، والغازين مدنهم.

إنه منتصف النّهار، غير أنّ النّهار مظلم في هذه المدينة كقطعة فحم، وفي شارع صلاح الدّين الأيوبيّ المدمّر عن آخره، يخرج من مرسمِه في الطّابق الأرضيّ رجل طاعن في السّن، نحيل الجسم، بظهر مقوّس كعلامة استفهام، تعلو وجهه صُفرة شرقيّة رُسمتْ فيها تجاعيد السنين كبركة وحْل تركها الماء، فأمعنت في الجفاف والتشقُّق، لحية بيضاء ناصعة كثلج الأطلس المغربيّ، ولباس مزركش ببقايا الألوان والأحزان، يعتمر قبّعة كقبّعات رعاة البقر، وعلى عنقه تدلّت كوفيّة فلسطينيّة مرقّطة تلمع في أسفلها صورة القدس بقبّتها المُذَهّبة، معه حفيده الّذي قارب الثانية عشرة من عمره إلّا قليلًا، بوجه شاحب عابس مجروح من شرارة قذيفة تطايرت في الأرجاء، خصلات شعره الشّقراء تلاعبها مويجات الرّيح فتتراقص في كبرياء رفيع. لمْ يأبَها لِما يقع في المدينة من دمار وقتال وزحف للعدم والأرض

اليباب، كأنّ شيئًا لم يحدث.
وعلى أنقاض منزل قديم، يجلس شاب في مقتبل الحلم، يمسك في يديه قوسًا وكمانًا، يمرِّر القّوس على الأوتار برقّة كأنه يذبح قلب الحبيب كرهًا، فينبعث صدى مقطع حزين من بين الأنقاض، ويعمّ في الأرجاء كأنه صهيل حصان جريح عاد وحيدًا من معركة خاسرة لا يحمل غير سهام الفارس المقتول غدرًا يقطر بالدّم والعَبرات.
أخذ الرّسام العجوز يُخرج عدّته إلى الشّارع، وحفيده يساعده، وزّع علب ألوانه، مرّت من أمامه جموع من العائلات النّازحة، قال له شاب دمشقيّ القسمات:
- يا عمّ ستُقصف المدينة للمرّة الأخيرة في أيّ لحظة، وتُحوَّل إلى هيروشيما جديدة، انجُ وحفيدك من مدينة لم يبقَ فيها روح.
قال الطّفل مذعورًا:
- اسمع يا جدّي سيقصفون المدينة! هيا لنذهب.
غير أنّ العجوز لم يأبه به، ورَدّ عليه قائلًا:
- لن أهجر المدينة التي عشتُ فيها طوال عمري أرسم تفاصيل حياتها، ووجوه سكّانها، لن أهجر المدينة على الرّغم من زحف الخريف، سأرسمها ربيعًا ضـــاحكًا كما كنتُ أحلم ويحلم الآخرون...
ركض الطّفل ليلحق بالنّازحين، فالتفت وراءه، ورأى جدّه يكابد من أجل رفع حامل اللّوحات الفنيّة، كجنديّ في معركة يكابد رفع العلم الوطنيّ بعد سقوط كلّ الجنود.
جاءه صوت من دواخله: «إلى أين تذهب؟ كلّ أهلك ماتوا، لم يبقَ إلا جدّك». وتذكّر كلام أمه الّتي كانت توصيه دائمًا خيرًا بجدِّه، ثم قضت نحبها في انفجار عبوة ناسفة حوّلتها إلى ذرّات صغيرة من لحم ودم، ورنّ في أذنه صوتها كأنها ما زالت حيّة تُرزق، نكّس رأسه وعاد مسرعًا ليساعده.
هيَّأ العجوز الألوان، رسم بقلم الرّصاص على الثّوب الأبيض خطوطًا غامضة، مزج الألوان، استبعد اللّونين الأسود والأحمر.
شرع في الرّسم بكل عزم وقوّة على اللّوحة العذراء، والطّفل يمدّه بما يطلبه منه: «سأرسمكَ أيّها الرّبيع من الخليج إلى المحيط، ومن المحيط إلى الخليج، كما اشتهتْكَ النّفوس الظامئة».
اللّوحة تتشّكل ببراعة متناهية، الخطوط تتداخل، وتربط الشّرق بالغرب والشّمال بالجنوب، الألوان تتمازج، يخرج الضّوء ساطعًا بالأمل من تموّجات الظّل والعتمة، ها هي الأرض تُنبت نباتًا حسنًا، الأزرق ينساح سواقٍ صافية يترقرق فيها النّيل والفرات وبردى وأبو رقراق...
الأخضر يتنهّد مروجًا وحدائق وحقولًا وأحزمة من الغابات الشّاسعة، وها هي السّماء تصفو من جديد، ويغادرها هدير الطّائرات، تَزْرَقُّ طاهرةً صافية، تعبرها أسراب الطّيور والحمام، في هناءة وسلام. الضّباب الأسود يصير ضحى مشرقًا يسرُّ الناظرين، البنايات تشمخ، والطّرق تتشيّد من جديد، وجوه ناظرة ضاحكة، ونفوس مطمئنّة ترجع إلى وطنها الحبيب راضية مرضيّة، ورويدًا رويدًا يرجع إلى القلب خفقان الأمان.
ها هي اللّوحة على وشك الاكتمال، صارت نابضة

وناطقة بالحياة، قال له حفيده:

- إنّها تشبه بعض لوحات «كلود موني» الانطباعيّة يا جدّي. غير أنّها تبدو حقيقيّة.

- ها قد بدأتَ تفهم دروسي جيدًا يا حفيدي.

أحسَّ بقشعريرة فخر تسري في عروق جسده الشّيخوخيّ المُنهك، فقد كان راضيًا عن نفسه؛ بأنه أورث فنّه وموهبته لآخِر مَن بقي من سلالته، وأردف:

ــ حين تضع الحرب أوزارها، سأرسلكَ إلى معهد «فيينا» للفنون الجميلة حيث درستُ، وستصير فنّانًا عالميًّا يرسم للحياة والفرح.

- لا حاجة لي بمعهد «فيينا»، سأدرس في مدينتي، سأبقى ها هُنا جلمودَ صخرٍ إلى أن أموت.

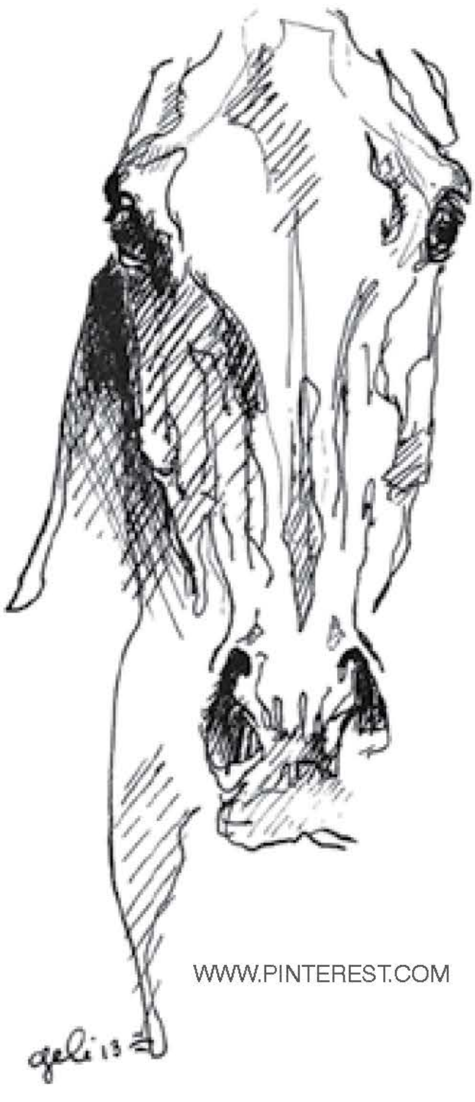
«حسنًا»، قال الجدّ مبتسمًا، وهو يرجع للوراء قليلًا، ثم يغمس الفرشاة في خليط الألوان، ليوقِّع اسمه على اللّوحة.

كتب في أسفلها «محمد العر...»، وقبل أن ينتهي من توقيع اسمه كاملًا، كان قاب قوسين أو أدنى من بندقيّة قنّاص في الطّرف الآخَر بالطّابق العلويّ من البناية الآيلة للسقوط، وقد جعل رأسه يتوسّط منظار بندقيّته، تحسّس الزّناد، وبتركيز شديد أحكم الطّلقة، فانطلقت الرّصاصة الملتهبة تشُقُّ الهواء وتكسّر الصّمت إلى أن عبرت في رأس الرّسام، تطـــايرت قطرات الدّم كلطخات فرشاة من يد فنان سرياليّ بلا معنى على اللّوحة الطّريّة...

عانق لوحتهُ وهو يتهاوى متمسِّحًا بها، سقط الرّسام، ولم تسقط اللّوحة... لم تسقط اللّوحة...

وظّلت شاهدة معلّقة بمسامير التّحدّي في وجه العاصفة ساخرة من العدم، غير أنّ الألوان الزّاهية كانت تسيلُ ممزوجةً بدم الشّهيد، وكان الرّبيع يبكي بدموع الدّم القاني...

سقط الرّسام العجوز صريعًا، وبعين دامعة ومصرّة، وقلب يخفق بالتّحدّي، أمسك الطّفل الفرشاة بيدٍ ناعمة واثقة من غدها، مسح الدّموع، مزج الألوان، ثم واصل رسم الرّبيع الضّاحك من جديـد ■



WWW.PINTEREST.COM

حوار مع الشّاعرة والنّاقدة العراقيّة

«ميّ مظفَّر»

حاورها: رسمي الجراح/ الأردن

الشاعرة مظفَّر: «الأدب والفنّ ملاذي ودافعي للحياة».

لِلشّاعرَة والنّاقدة العراقيّة «ميّ مظفَّر» تجربة في الفنّ وتذوُّقه، واستكشاف عالمه الرَّحب، تمتدّ إلى ما يقارب نصف قرن. لديها دراسات منشورة في كتب متفرِّقة باللُّغتين العربيّة والإنجليزيّة، ومقالات في مجلّات متخصِّصة وفي الصَّفحات الثقافيّة لأبرز الصُّحُف العربيّة، فَقَدَت الكثير منها قبل دخول عالم الكومبيوتر قبل عشرين عامًا ونيّف. مع ذلك لم تستطِع أن تصدر مجموعة دراساتها عن الحركة التشكيليّة الحديثة في العراق إلّا قبل ثلاث سنوات، في خريف 2015، وهو كتاب انتظره زوجها الفنّان الرّاحل «رافع الناصري» طويلًا، وقرأ معظم ما احتواه، ولكنه لم يره كاملًا.

كان لنا مع الشاعرة والنّاقدة «مظفَّر» هذا الحوار:

كانت حصيلة ما صدَرَ لكِ من كُتُب حوالي خمسة وعشرين كتابًا، موزَّعة بين الشِّعر والقصّة القصيرة والفنون والتَّرجمة، في ظلّ هذا النِّتاج كيف تقدِّمين نفسكِ للقارئ؛ شاعرة أم ناقدة أم مترجمة؟

يبدو لي من الصَّعب عليّ بعد نصف قرن من الكتابة شعرًا وقصّة ودراساتٍ فنيّة وترجمةً أن أقدِّم نفسي اليوم، وورائي كمٌّ من السّنوات والمراحل والأحداث والأمكنة التي حين أتطلّع إليها من هذا المكان يعجز بصري عن الإمساك بها.

لا أدري من أين أبدأ، أيّ مسار أختار، وأين أقف. السُّؤال كبير كبر الحقَب المليئة بالعمل والبحث عن الذات، مليئة بالعثرات والنَّجاحات، مليئة



بالنّكبات والأفراح والتحوّلات، لم تفتر خلالها همّتي إلّا لتنتفض بقوّة من جديد. فالأدب والفنّ دائمًا ملاذي ودافعي إلى الحياة، والكتابة صديق لا يتوانى عن الاستجابة لحاجاتي الروحيّة. الحصيلة، التي خرجتُ بها خلال هذه الحقَب، متواضعة كما أظنّ: خمسة وعشرين كتاباً موزّعًا بين الشّعر والقصّة القصيرة والفنون والتّرجمة والتحرير. وأنا كلّ ذلك معًا.

بدأتُ شاعرة، أو هكذا اعتقدت، وهكذا وُصفت وقُبلتُ من الأوساط الأدبيّة في العراق والعالم العربي بدءًا من النّشر في مجلّة الآداب البيروتيّة التي كان النّشر فيها يُعدُّ جواز مرور إلى عالم الأدب. كان ذلك في منتصف ستينيّات القرن الماضي، عندما كانت الحركة الثقافيّة عمومًا والأدبيّة خصوصًا في أوْج عطائها المتجدِّد في العالم كلّه، وفي العراق وغير العراق من البلاد العربية، حيث كان السّعي إلى حداثة عربيّة تطمح أن تجد توازنًا بين التّجربة المحليّة وتجارب العالم في مجالات الفنّ والأدب والعمارة.

كنتُ قد أنهيتُ دراستي الجامعيّة الأولى، وحصلتُ على درجة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة بغداد، حين شرعتُ على

الفور بالعمل على دراسة الأدب العربيّ على امتداد عصوره، وتحسين أدائي اللغويّ مستعينة -كلّما سنحت لي الفرصة- بأساتذة عراقيين وعرب كبار، أعتبر نفسي محظوظة بنيْل اهتمامهم. ومع أنّ الظروف شاءت آنذاك أن أعمل بمؤسّسة ذات تخصُّص بعيد عن الأدب، فقد استطعتُ تنظيم حياتي بتخصيص ساعات كافية لتطوير مهاراتي الأدبيّة.

بدأتُ بالتّعبير عن نفسي شعرًا، هكذا وجدتُ الشّعر ينزلق منّي على وقع همهمات وإيقاعات وجدتُها تملأ أذني وتتشكّل بالكلمات. لم تكُن هذه محض صدفة، بل هي، كما أعتقد، وُلدَت من عشقي للغناء وأدائه، من خلفيّة موسيقيّة وغنائيّة فُطرتُ عليها منذ طفولتي، ورعاها الأهل والمدرسة. بدأتُ بالشّعر وما زال الشّعر، بمعناه الشّامل، المنبع الذي غذّى ويغذّي مسيرتي الأدبيّة. ومنه توسّعَت تجربتي لتتوزّع على القصّة والكتابة عن الفنون والتّرجمة. فحين وجدتُ أنّ مساحة التّعبير في الشّعر تكاد تضيق، لجأتُ إلى القصّة القصيرة، وكتبتُ قصصًا رمزيّة بِنَفَسٍ شعريّ، مثلما كتبتُ الشّعر بِنَفَسٍ قصصيّ. وواصلتُ ممارسة الجانبين معًا، ثم كان الشّعر مدخلي أيضًا إلى عالم الفنون التشكيليّة. فمن خلال الشّعر الحديث، والدراسات النظريّة ومدارس النّقد الحديث، دخلتُ عالم الفنون التشكيليّة، فوجدتُ أنّ الفنون جميعها تتلاقى وتتقاطع، وأنّ بعضها يكمّل بعضها الآخر.

هكذا قادني اتّصالي بالشّعر العالمي ونقده،



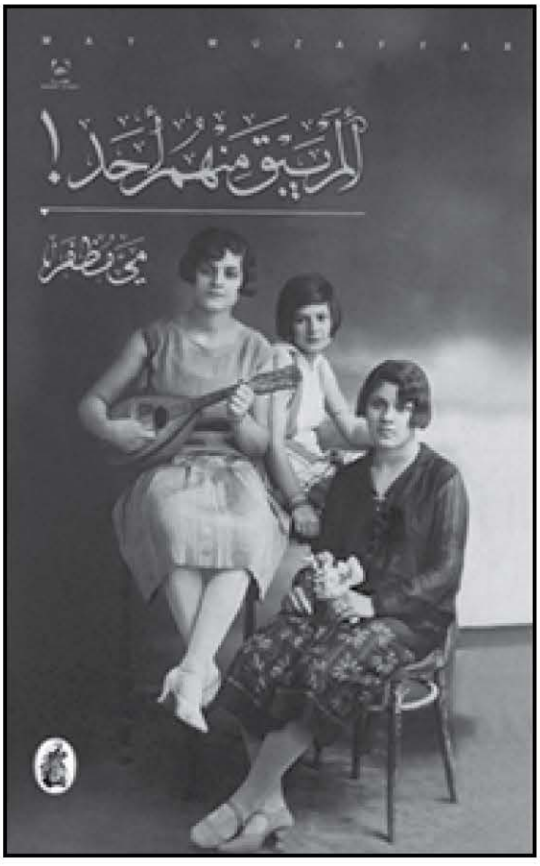
إلى دراسة الفنون، بل عن طريق تاريخ الفنون وتطوُّرها إلى مرحلة الحداثة، استطعتُ أن أتعمّق في جوانب التطوُّر في القصيدة الحديثة. وأصبحتُ أبحث عن الوشائج التي تربط بين الفنون، وأدرك أنّها مثل الأواني المستطرقة يعزّز بعضها بعضه الآخر. بَدَأَت المقارنات تظهر أمامي تلقائيًّا من خلال ما أقرأ من قصّة أو شعر. كان برنامج قراءاتي اليوميّة يسير بخطّين متوازيين للأدب العربي وآداب العالم، وما يزال.

وجدتُ من خلال قراءاتي لكُتُب الأدب والنّقد التي يكتبها نقّاد في الغرب، أنّ الكاتب منهم لا يقف على تجربة واحدة إلّا ويستعين لشرحها وبيان ملامحها الجماليّة بمقارنتها مع فنون أخرى. هذه المقاربات وطريقة تناول الموضوعات وتحليلها العميق أدخَلَت في نفسي حُبّ الاطّلاع، ووضَعَتني أمام نماذج راقية في طرحها ومتنوّعة في معرفتها. هكذا اكتشفتُ طريقي، واخترتُ النّهج الذي ينسجم مع ذاتي ويتوافَق معها.

في حديثٍ لكِ تقولين: «الفنّان صانع حياة مستنبَطَة من حياتنا، ليوجِد عالمًا موازيًا، صُمِّم من أجل تحريك مشاعر جديدة، وإيقاظ روح الجمال للتأمُّل والتبصُّر»، فما طبيعة العلاقة بين الفنّ البصريّ والشِّعر في تجربتِك، وما أثرها في كتاباتك النقديّة؟

الصِّلة بين شعري والفنّ البصري صلة حميمة، ذلك أنَّ قصيدتي، منذ البداية ودون قصديّة في التوجُّه، اعتمدت الصورة في تكوينها، وكان نزار قباني وخليل حاوي، في مطلع الستينيات من القرن الماضي، أوَّل مَن نبَّهني إلى هذه القيمة في قصائدي. لكنَّني لم أخُض تجربة الكتابة في الفنون تلقائيًّا، بل لم أجرؤ على ذلك حتى مطلع السّبعينيات. كان الفنّ التشكيلي في العراق قد أدهش العالم العربيّ بمواهب فنّانيه وفنّاناته، وتنوُّع تجاربهم، وكان عطاؤهم قد غزا بيروت. كنتُ مجرَّد متابِعة مهتمّة، ولديّ اطِّلاع متواضع على فنون العالم. حينذاك طلب مني أدونيس أن أغطّي هذا النَّشاط لمجلّة «مواقف»، وأن أبدأ بالكتابة عن جماعة «الرُّؤية الجديدة»، مؤكِّدًا أنَّ تجربة كهذه ستغني قصائدي. ودفعني للخوض في هذا المضمار، كما وضعني أمام تحدٍّ لنفسي. فتعرَّفتُ إلى الفنّانين، واكتسبتُ منهم خبرتهم العمليّة حين ارتبطتُ بفنّان معطاء هو «رافع الناصري»، بل رسّام في فنِّه شعريّة عالية، ساعدتني إقامتي معه على التعرُّف إلى حرفيّات العمل، فضلًا عن كيفيّة النَّظر إلى العالم الخارجيّ.

هكذا بدأتُ أرسم لنفسي خريطة طريق؛ لاكتساب المعرفة في مجال الفنون نظريًا بقراءة الكتب المعتمدة في المناهج الدراسيّة لطلاب الفنون في تاريخ الفنّ الأوربيّ ونظريّاته النقديّة، وممارسة الكتابة فيه عمليًّا. في البداية، كان «جون رسكن» من الكُتّاب الذين شدَّني منهجه في النَّقد، وهو مَن يتَّبع النقد الجمالي. كنتُ، بالإضافة إلى ذلك أواكب ما كان يُنشر في الصحافة البريطانيّة في الملاحق الأدبيّة الأسبوعيّة من تغطيات للمعارض المهمّة التي تُقام في هذه العاصمة الأوربيّة أو تلك. فتعلّمتُ كثيرًا من هذه المقالات، ووجدتُ أنّي ميّالة لهذا النّوع من القراءات الجماليّة.



وربَّما تكويني الثقافي والشِّعري، جعلني أكثر ارتباطًا بهذا النَّهج الجمالي في النَّظر إلى العمل الفنّي وترجمته.
بوسعي أنْ أجزم أنَّ مُدركاتي الفكريّة والإبداعيّة تفتَّحت من خلال الولوج إلى عالم الفنّ الغنيّ. وهذا ما جعلني أوجد وشائج، وأجري مقارنات بين نصوص أدبيّة وأعمال فنيّة. فكتبتُ أولى محاولاتي في العام 1972، نُشِرت في مجلة «الأقلام» العراقيّة، عن قصّة للكاتب الفرنسي «ألن روب غرييه» بموازاة لوحة لـ«موندريان». وتلتها محاولات أخرى وجدتُها تغريني بالتَّجربة. فمن خلال القراءات المعمَّقة للمعلّقات، ومن منظور ما اكتسبتُ من ثقافة فنيّة، أذهلني وجود ذلك الكمّ الهائل من الصُّوَر والمشاهد الطبيعيّة المحمّلة بالرُّموز. فتناولتُ لاميّة الشنفري، وحلّلتُ مشاهد القصيدة تحليلًا بصريًّا (نُشرت في مجلة الأقلام عام 1983). ثم واصلتُ قراءة المعلّقات لاستخلاص القدرات البصريّة للشاعر الجاهلي، فضلًا عمّا وجدتُه من تصوير ساحر في قصائد أخرى وَرَدَت في حماسة أبي تمام. ومع تبنّي وزارة الثقافة العراقيّة لمشروع التَّرجمة، كُلّفت بترجمة كتابين عن الإنجليزيّة مهمّين في نظري: «اللوحة والرِّواية» (صدر عام 1987)، و«الشِّعر والرَّسم» (صدر في 1990)، وكلاهما إلى جانب ترجمتي لكتب أخرى ذات علاقة بالشِّعر أو الفنون البصريّة.
وفي هذا المجال أيضًا كتبتُ دراسة تمهيديّة عن العلاقة بين الشِّعر والرَّسم مع نماذج تطبيقيّة لشعراء عراقيّين معاصرين نُشرت في كتاب «في محراب المعرفة» تكريمًا للدكتور إحسان عباس.
مسيرتي الأدبيّة هي نتاج مجموعة تجارب يأخذ بعضها برقاب بعض. وأنا أعتبر أنَّ عملي الموزَّع الآن بين الشِّعر والقصّة القصيرة والتذوُّق الفنّي يصبّ كله في مسار واحد، ويعبِّر عن رؤيتي للحياة. فالتنوُّع مجرَّد روافد تصبّ في نهر الشِّعر، وأنا لا أتوانى عن ولوج أيّ باب أعرف أنّ الطريق منه ستُغْني تجربتي الشِّعريّة.

غنيٌّ عن القول إنَّ النقد بشكل عام يشكِّل رافعة لتجربة المبدع، فما هي رؤيتكِ حول ضرورة وأهميّة النَّقد في الفن التشكيليّ؟ وكيف تقيِّمين مشهد النَّقد الفنّي في السّاحة العربيّة في وقتنا الحاضر؟

غالبًا ما تكون الإجابة عن هذا السؤال بين رفض قاطع وقبول مشروط. قبل كل شيء، أحبُّ أن أؤكّد أنّني لم أطرح نفسي في يوم ما بوصفي ناقدة، بل متذوِّقة للفنّ ووسيطًا بين الفنّان والمُشاهد. مكّنتني متابعتي وتعرُّفي إلى الحركة الفنيّة عن قرب، من اختيار أسلوب أتابع به التّجارب وأحاول تقديمها للقارئ.
لا شكَّ أنَّ المبدع، أديبًا كان أم فنّانًا، يحب أن يلمس انعكاس تجربته على الآخر، لاسيّما عندما يَلقى مَن هو قادر على الإلمام بالتّجربة والقدرة على طرحها بمنظوره، وهذا هو النّاقد الفنّي. نعم النّقد مهمّ، فهو ضرب من التَّحاور مع

العمل الفنّي وإثرائه. والفنان حين يجد ناقدًا، أو متذوِّقا كفيًّا، يتعاون معه بكل تأكيد. لعلّ تهميش دراسة النقد لدينا في المعاهد الفنيّة، ربّما باستثناء مصر، جعله يبقى على الهامش، فخَلَت الساحة من نقاد مؤهَّلين، وطغت الكتابة الصحفيّة لتسدّ الفراغ. ومع وجود نقّاد صحفيّين مؤهَّلين، وهُم قلّة قليلة ولا شكّ، بدا السّواد الأعظم من الكتابات مجرّد كلام لا تعرف له مبتدأ أو خبرًا في معظم الأحيان، الأمر الذي أفقد القارئ الثقة بهذه الكتابات، وجعل الفنان يدير ظهره لمثل هذه الكتابات غير الدقيقة أو غير الموضوعيّة حتى. ومن حسن الحظ أنَّ بعض الفنّانين الذين يمتلكون القدرة على التَّعبير الأدبيّ، أسهموا بكتابة نصوص أغنَت الحركة الفنيّة في عالمنا العربي.

في الوقت الحاضر، ومع طغيان موجة الفنون التي





تعتمد على التكنولوجيا وتداخُل وسائل التَّعبير، أصبح الفنّان نفسه مرشدنا إلى فحوى العمل، ومن غير شهادته، من وجهة نظري الشخصيّة، يشعر المُشاهد أنه يعوم في بحرٍ مظلم.

في مقال لكِ بعنوان «مقدّمة عن عذابات وإلهام المبدع الكبير رافع الناصري» تقولين: «منذ البدايات الأولى لحياته المهنيّة رسامًا ثم حفّارًا، ظلّ الناصري وفيًّا لرسالته الجماليّة التي نذر لها نفسه، بل ظلّ رسول جمال طوال خمسين عامًا أبدًا يتصدّى لكلّ ما يُنتِج العالَم من قبْح وقسْوة ودمار». حدِّثينا عن تأثير زوجك الرّاحل الفنّان «رافع الناصري» في تجربتك الإبداعيّة.

بقدر تعلُّق الأمر بتجربتي مع الفنّانين لاسيّما مع الفنّان «رافع الناصري» الذي لازمتُه منذ بداية تجربته تقريبًا، أقول: نعم، كان الواحد منّا يدعم الآخر، ويقوِّم التجربة تقويمًا موضوعيًّا إلى حدّ كبير. حين تعرّفتُ إلى جماعة «الرُّؤية الجديدة»، وأصبحتُ صديقةً قريبةً للفنّانين، تعلّمتُ كثيرًا، أفدتُ واستفدتُ. كان رافع مؤمنًا بقدراتي التعبيريّة، شعرًا وقصّة، بقدر ما كان معجبًا جدًّا بأسلوبي في الكتابة عن الفنون، وكان إعجابه ودفْعه لي قد وضَعَني أمام مسؤوليّة كبيرة. فسعيتُ دائمًا إلى أن أكسب رضاه قبل أيّ شخص آخر.

كان غالبًا ما يكلّفني بكتابة مقدّمة لمعارضه الشخصيّة، مؤكّدًا أنّني من أفضل مَن يكتب عنه. وهي مهمّة في غاية الصُّعوبة، لأنّني، حين أقدم على الكتابة، أجرِّد نفسي من أيّ صفة إلّا صفة المُشاهد الذي يتطلّع إلى العمل بحياديّة وموضوعيّة. وهذه كانت حصيلة ما كتبته عنه، وما جعل كتابتي مصدرًا أساسيًّا للدّراسة عنه. فقد اتّبعتُ في الكتابة عن أعمال رافع، ما أتّبعه عادة في الكتابة عن أيّ فنان آخر. إذ لا أقدم على أيّ مشروع إلّا بعد محاورة الفنّان، والتعرُّف إلى التجربة عن قرب، حينئذ يكون بوسعي الإمساك بجوهر العمل لأخرج منه برؤيتي واستنتاجي ■



الفنان رافع الناصري

نوافذ ثقافيّة

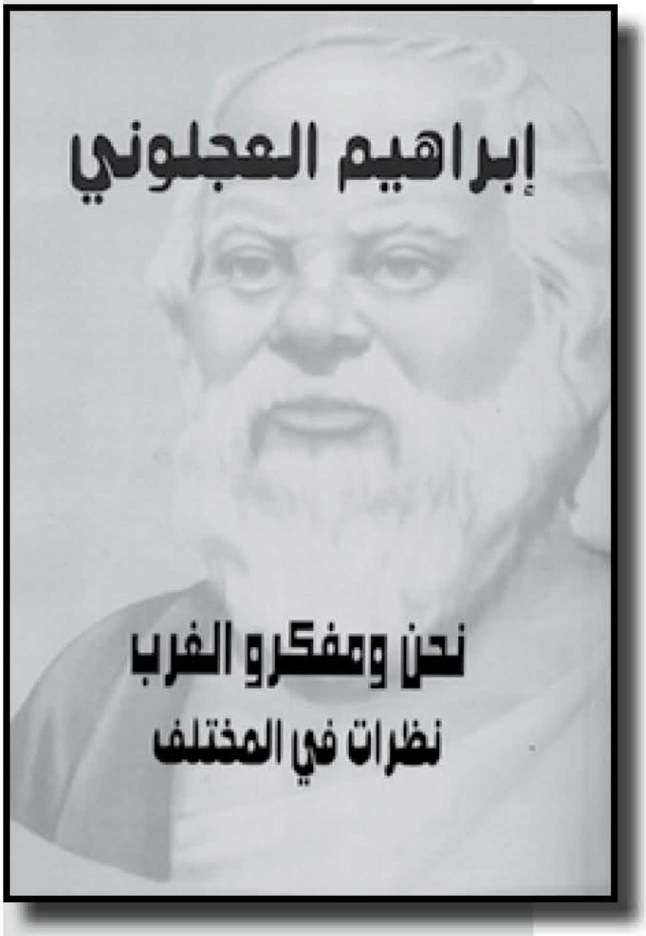
محمد سلام جميعان/ الأردن

نحن ومفكرو الغرب/ إبراهيم العجلوني

هذا الكتاب مقالات متفرِّقات مؤتلفات، بَسَطَ فيها الأديب والمفكِّر إبراهيم العجلوني رؤاه في أشتات مجتمعات من النماذج والقضايا الفكريّة على نحوٍ مختلف يتجاوز شساعة الانبهار الذي أخذ المخطوفين بالعقل الفلسفيّ الغربيّ.

والكتاب في موضوعاته الفكريّة الفلسفيّة يحمل القارئ على مركب هادئ من التدبُّر والمحاججة والحوار الذي يوسّع من الأمداء العقليّة والروحيّة للذات العربيّة المتماهية مع الآخر بالمجّان، فيمحو المؤلِّفُ ويُثْبِت من المفاهيم والأفكار والمقولات، ويُعيد ترتيب المشهد الثقافيّ العربيّ على نحوٍ أكثر تعافيًا وأقلّ انبهارًا بالآخر الذي استعاض تسميته (المختلف) في تأصيلٍ دلاليٍّ مفاهيميّ يسوِّغ به خروجه من دائرة الضدّيّة والتَّصارع والتَّفاني، فيؤكِّد المنابع الشَّوهاء والغازية التي صدر عنها تعبير (الآخر): (لم تعرف ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة مفهوم "الآخر" على هذا النَّحو الذي نجده في الثقافة الغربيّة القائمة على أسس رومانيّة صهيونيّة، وإنَّ أبسط تحليل لهذا المفهوم سوف يرتدّ به إلى معنى التَّمحور حول

الذات، سواء كانت مذهبيّة دينيّة أو عرقيّة).
وسيرى القارئ من بَعدُ جدلًا موسّعًا في مناحي الأدب والفكر والحياة مع فئات متباينة المذهب والسيرة من أعلام الغرب أمثال كبلنج وبارت وهيرمان هيسّة وهمنغواي وديستوفسكي وفوكو وكولن ويلسون، وغيرهم من الأدباء والمفكّرين على اختلاف مشاربهم ومنازعهم وأهدافهم، فيقعِّد مبادئهم وأفكارهم في نصابها الصحيح من جدل الثقافة والتثاقف، ويعرّي المُغالين منهم، وفي الوقت نفسه يكشف عن أصالة الفكر العربي وفيوضاته في أزمنته الحضاريّة الفاعلة.
وأيًّا كان رأي القارئ في المؤلف محبّةً أو صدودًا، فإنه لا بدّ معترف بتمايزه بروحه الموضوعيّة في مقاربة ما استشكل من المسائل والخطرات في حياتنا الثقافيّة، ولا بدّ أنه واجد في كتابه هذا ما لا يجده في كتابات من سبَحوا في عجاجات الغرب، فضاهأوا مقولاته دون أيّ رصيد معرفيّ. فالكتاب أولًا وأخيرًا بعثٌ إحيائيّ للذات العربيّة في مسارات الحياة والثقافة بتأصيله لما شاع في حياتنا الثقافيّة من مفاهيم مغلوطة عن الذات وعن المختلف.



سُحُبٌ متراكمة/ يسار خصاونة

ليست السُّحُب المتراكمة في هذا الكتاب إلّا نفسُ الكاتب المكظومة، وأنفاسه المحبوسة على أوجاعٍ مترامية من القهر والاحتجاج على ما آلت إليه حالُ النُّفوس والأوطان من خرابٍ وتآكُلٍ في عمرانها وسياستها واقتصادها وأحوال اجتماعها بفعل "الفساد الأنيق" و"والشرّ الوسيم" و"داعشيّة الأحزاب" وكلّ ما يدور على مسرح العبث من قلبٍ للموازين، وصمتٍ آثِم، واستغراق في بؤس الحقّ المهدور.
فالكتابُ من قبلُ ومن بعدُ جراحة تجميليّة لكلّ التشوُّهات التي بشَّعت وجه "بلاد العرب أوطاني"، وصادرت منه معاني الحق والخير والجمال، وخصخصت القِيَم النَّبيلة، وسرقت بيادر عشق الأرض. ففي كلِّ مقالة من مقالات الكتب نافذةٌ



مُشرعة على رنيم جارح من صُداح الروح الوطنيّة، محمّلٌ بالسخرية المُرَّة الطالعة من حقل الكلمات والعبارات التي تشي بالمسكوت عنه في جرأة محمودة لحظة اصطخاب المواجهة بين القُبح والجمال، وبين أزهار الخير وأشواك الشرّ، وبين صوت الحق إذ يعلو وصدى الباطل إذ يستكين.

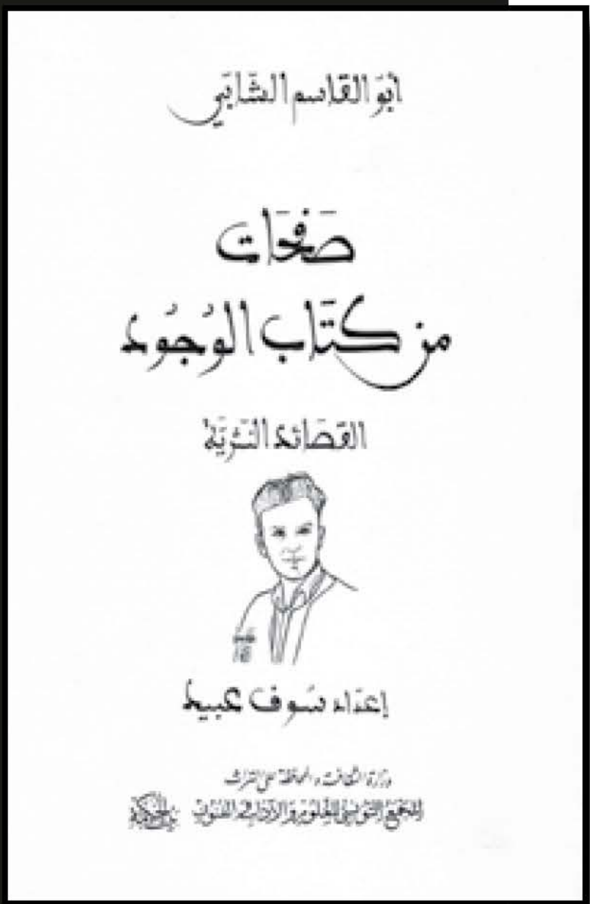
كلُّ هذا يجري في النصوص المُلغّمة بالرَّفض والاحتجاج، على نحوٍ حواريٍّ هادئ صاحب في آنٍ، حتى إنَّ القارئ ليستشعر أنَّ الكاتب يتحدّث إليه بالصوت والحركة والإيماءة، لدقّة تشخيص المشهد وتوصيف الحالة محلّ المساءلة والاعتراض. والكاتب في هذا يعتمد على السَّرد المكثَّف الذي يحيط بالظاهرة أو الموقف أو الشخص من الأطراف كلّها، في مجازات ماكرة لغويًّا ذات لسعات حادّة توقظ السّادرين من الأقليّة الساحقة من خَدَر كأس السياسة، على نحو ما نجده في النص التالي: (ضمن السِّياق الحكوميّ فإنَّ الشعب مبنيٌّ للمجهول، وهو في أحسن حالاته شبه جملة، ويأتي أحيانًا جملة معترضة، فلا حروف عطف بينه وبين الحكومة، بل هو همزة قطع، وفي الحسابات مُنع من ظهوره التعذُّر أو الثقل، وهو اسم مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره، فحسبي الله فهو جملة لا محل لها من الإعراب.. . نأمل أن نصبح مرفوعي الهامة بثبوت الحق).

صفحات من كتاب الوجود/ أبو القاسم الشابي

نَجِدُ في هذا الكتاب صفحات مطويّة من آثار الشاعر العربيّ التونسيّ أبو القاسم الشابي، الذي أسَّس للحداثة التونسيّة في الأدب إلى جانب رموز الأدب في ثلاثينيّات القرن الماضي. ويكشف الكتاب الذي أعدَّه التونسي سوف عبيد، وعلَّق على قصائده، عن جزء مهمّ من ممارسة الشابي للجماليّات الشعريّة وتطويرها عبْر قصيدة النَّثر التي شرع في كتابتها في وقت مبكّر (عام 1925) من تجربته الأدبيّة الخصبة.

وتأتي أهميّة هذا الكتاب من أنَّه أخرج كتابات الشابي من غياهب النّسيان ورفوف الإهمال بعد أن سكتت أقلام النُّقاد عن قصائد الشابي النثريّة، واكتفت بالإشارة العابرة إليها من جهة أنَّها محاولات أولى في الكتابة، حسب، أو باعتبارها ظاهرة محدودة القيمة لاحت في خاطر الشابي ثم ما فتئت أن تقلّصت ثم غابت وانتهت. وهو حُكم جائر على التَّجربة وصاحبها.

ويؤشّر الباحث التونسي سوف عبيد إلى ما حدا بالنقّاد إلى إهمال هذا الجنس الأدبيّ في تجربة الشابي وبواعثها الكامنة في عدم وضوح مقاييس قصيدة النَّثر، وإلى التباس معالمه المميّزة، وعدم انتشار هذا النوع الجديد من الشعر.



وقد حرص الباحث على عنونة كتابه بالعنوان نفسه الذي وضعه أبو القاسم الشابي. وإذ لم يقف الباحث عند حدود الجمع والترتيب، فإنه قد أضاف إلى كلّ قصيدة من القصائد الخمس عشرة شروحات وتعليقات تربط أواصر تجربة الشابي في كل منعرجاتها الحداثيّة والتجديديّة، وكذلك الحفر في يوميّات الشابي والموازنة بين أنساق النص الشعريّ وطبيعة التجربة النقديّة التي توفَّر عليها الشابي في كتابه (الخيال الشعري عند العرب).
والكتاب يُعدُّ إضافة نوعيّة ثمينة لتراث الشابي، ويمكن أن يكون هاديًا للباحثين في اكتشاف مسالك جديدة في تجربة هذا الشاعر الذي مات في الحقيقة وما زال حيّا في المجاز ■

مواسم الموت

(في وداع جمال ناجي*)

محمد خضير/ الأردن

قُبَيْلَ الرَّحيل بهاتفين، جلسنا إلى طاولة في مقهى رابطة الكتّاب الأردنيين، وتحدَّثَ مُبتسمًا حولَ فكرةِ الموتِ الكثير، السَّاكن شهورَ آذار ونيسان وأيار، قائلًا: **"في كلِّ عام أخافُ قدومَ هذه الشُّهور، فيها تفقدُ العائلة أكثرَ مِن فردٍ، كان آخرهم أخي "أبو الناجي". أخشى يا محمّد أن أكون على قائمة السَّنة!".**

أخبرتُه ضاحكًا بأنَّني سأحسِنُ وداعه، وبأنَّ المجدَ يأتي لاحقًا... ثمَّ كانَ الموت.

نفَضَ جمال خميصة الحياة عن روحه، ومضَى عاريًا منها إلى خُلده، ومن الطريق إلى بلحارث، وحتى ثلوج الليلة الأخيرة، كان ثمَّة إنسانٌ يصنعُ الذِّكرى، ويوزِّع الإبداعَ مثل حلوى تعرف الطريق إلى مَن يشتهيها.

الموتُ لا يأتي متأخِّرًا أبدًا، وكأنَّه يضبط إيقاعه على وقع القلوب المغادرة!

ذات ألمٍ، مضَى جمال ناجي واضعًا يده على صدرِه، فكانت وسامًا بخمسة أصابع... حينها، وَقَفَت كلُّ الأشياء في وداعه، وها هي مجلَّة أفكار تبدأ رحلتها الأولى الخالية مِن توقيعه، بصفحاتٍ أسقطت غواية الألوان عن قلبها، واكتَفَت باللَّون الأسود، معلنةً الحِداد الأبديَّ عليه! وفي رحيلهِ المباغت، صدَّق على مقولته (مواسم الموت) التي قطفت ثمرَتين مِن شجرة العائلة/ ناجي.

قلتُ لكَ ذاتَ رحيلٍ:

لَكَ أنْ تَموتَ كما تريدُ وتَشْتَهي
فالمَجْدُ يبْدأُ، حينَ عُمْرُكَ يَنْتَهي

هـا قـدْ بَـدأ... ■

---

* رحل الروائي جمال ناجي مساء الأحد 6 أيّار 2018 إثر سكتة قلبيّة.